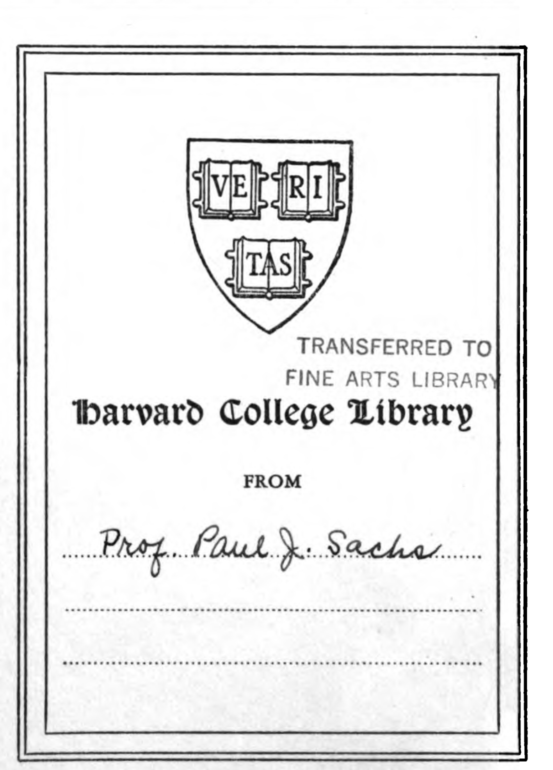


Le Corrège, sa vie et son œuvre

Marguerite Albana Mignaty, Edouard Schuré


VE
RI
TAS
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
Harvard College Library
FROM
Prof. Paul J. Sachs

MARGUERITE ALBAN

LE CORRÈ

Sa Vie et son Œuvr

Précédé d'un Essai biographique sur Marguerit

Par Édouard SCHURÉ

Avec deux portraits en héliograv

NOUVELLE ÉDITION

Librairie académique PERR

PAUL JOSEPH SACHS

LE CORRÈGE

OUVRAGES DE M. ÉDOUARD SCHURÉ

Le Drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée. 4e édition, 1 volume in-16................ 3.50

Histoire du Drame Musical. — Nouvelle édition, 1 volume in-16.. 3.50

Les grands initiés. — Esquisse de l'histoire secrète des religions. — Rama. — Krishna. — Hermès — Moïse. — Orphée. — Pythagore. — Platon. — Jésus. — 4e édition, 1 volume in-16.............................. 3.50

La Vie Mystique. — Poèmes. — Sur le Seuil. — La Muse d'Eleusis. — La Courtisane et le rischi. — L'épreuve du Pharaon. — Empédocle, 1 volume in-16.......... 3.50

Les grandes Légendes de France.— Les légendes de l'Alsace, la Grande-Chartreuse, le Mont-Saint-Michel et son histoire, les Légendes de la Bretagne et le Génie celtique, 2e édition, 1 volume in-16.............................. 3.50

Sanctuaires d'Orient. — Égypte, Grèce, Palestine, 1 volume in-8o...................................... 7.50

L'Ange et la Sphinge, roman, 1 volume in-16....... 3.50

Le Double, roman, 1 volume in-16................ 3.50

Le Théatre de l'Ame : *Les Enfants de Lucifer* (Drame antique); *La sœur gardienne* (Drame moderne), 1 volume in-16................................ *(sous presse).*



Aspasia Mignaty pinxit

MME ALBANA MIGNATY

MARGUERITE ALBANA

LE CORRÈGE

SA VIE ET SON ŒUVRE

PRÉCÉDÉ D'UN ESSAI BIOGRAPHIQUE
SUR MARGUERITE ALBANA

PAR

EDOUARD SCHURÉ

Avec deux portraits en héliogravure

NOUVELLE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1900

c

ESSAI

SUR

LA VIE ET L'ŒUVRE

DE

MARGHÉRITA ALBANA [1]

PAR

ÉDOUARD SCHURÉ

> Crois au Divin qui est en toi, et puis prête l'oreille au fleuve de la Vie.
>
> Mlle ALBANA.

Il faudrait un volume pour narrer en détail la vie de Marghérita Albana, qui fut aussi riche de pensées que

1. Quelques détails de cette biographie m'ont été fournis par M. Frédéric Albana, avocat à Corfou et frère de Marghérita. Je is la communication de ses mémoires manuscrits à sa fille As- ia Mignaty, qui fut la compagne fidèle des dernières années de mère, qui lui prodigua les soins les plus tendres et a conservé le e fervent de son souvenir. Aspasia a hérité de sa mère la plus le générosité, et le sens délicat du beau s'est traduit chez elle par talent remarquable pour la peinture dont le portrait placé en tête ce livre fait foi. Telles sont les sources principales qui m'ont vi pour l'enfance et la jeunesse de Mlle Albana. Je dois ajouter moi-même je lui ai mainte fois entendu conter sa vie par frag- ts dans les moindres détails. Ces récits avaient un tel relief qu'ils ravaient dans mon esprit comme des choses vues. Pour la pé- e de sa vie qui commença par notre amitié et pendant laquelle écrivit ses livres sur *le Corrège* et sur *Catherine de Sienne*, mes enirs personnels et ses lettres intimes m'offraient une trop riche ère, où je n'ai pris que les traits nécessaires au portrait de l'au-

d'émotions et d'événements. Il en faudrait un autre si je voulais retracer le rôle capital qu'elle a joué dans la mienne.

Non seulement j'ai dû à cette femme extraordinaire le spectacle unique d'une âme royale dans un grand esprit, je lui dois encore l'initiation à ces vérités qui m'ont permis d'écrire *les Grands Initiés*. Je lui dois une résurrection de ma propre âme sous le rayon brûlant de la sienne. Je lui dois la certitude d'une lumière transcendante et la substance de ma foi. S'il m'était permis d'employer ici la langue des Mystères antiques, je dirais qu'elle fut mon Guide pendant sa vie et qu'elle devint mon Génie après sa mort.

De telles choses ne se racontent pas. L'Art lui-même, et le plus grand, ne traduit qu'imparfaitement les miracles de l'Amour. L'Ame les comprend, la Vie les interprète et l'Action les prouve, sans que leur source mystérieuse se trahisse jamais au grand jour.

Ces pages ne seront donc ni une biographie détaillée, ni une confession, mais plutôt le portrait d'une âme et l'histoire d'une intelligence. Elles expliqueront ainsi dans quelles conditions spéciales est né le livre sur *le Corrège*, que je tiens à conserver aux amis de l'art et de la philosophie idéaliste en cette édition définitive.

Le XIXe siècle a vu paraître un grand nombre de types féminins, d'un genre nouveau, où les aspirations profondes de la femme s'affirment avec une liberté inconnue aux âges précédents.

Ne citons que les plus saillants de ces types dont cha-

teur et à l'histoire de sa vie. — L'original des mémoires est en anglais; les fragments cités sont traduits par moi.

Je tiens encore à remercier tout particulièrement M. Giorgio Palatiano, le cousin germain de Mlle Albana, ancien médecin-major dans l'armée anglaise, aujourd'hui président du cercle de lecture de Corfou et toute sa gracieuse famille, qui voulut bien me servir de guide pendant mon séjour dans l'île, ainsi que M. Frédéric Albana, le représentant actuel de la famille, qui par le caractère et le talent, est le digne frère de son illustre sœur.

cun se nuance en variétés nombreuses. — Absorbée dans un sentiment unique et pur, comme Eugénie de Guérin, la femme a osé montrer au grand jour les plus intimes secrets de sa tendresse fraternelle.

— Amante passionnée et douloureuse, comme Mme Desbordes de Valmore, elle a jeté le cri déchirant de son cœur dans la foule curieuse ou indifférente.

— Femme de lettres et philosophe, comme Mme de Staël et Daniel Stern, elle a osé subordonner sa vie sentimentale aux besoins de son libre esprit, s'efforçant d'égaler et de surpasser l'homme par l'indépendance et la hardiesse de la pensée.

— A côté de ces types, qui se rattachent encore au XVIIIe siècle par la tenue extérieure, se sont dressées les émancipées, les insurgées contre le joug marital. Avec quelle éloquence et quelle poésie n'a-t-on pas vu une George Sand découvrir au monde stupéfait les besoins inassouvis de la femme sous la servitude conjugale et la brutalité masculine, revendiquer l'union libre en face du mariage oppresseur et répandre ses sympathies tumultueuses sur les hommes et les idées, jusqu'à devenir aux yeux du morose et prudhomesque Proudhon « une bacchante révoltée ». — On a vu ensuite une George Elliot, douée d'une imagination moins fougueuse mais d'une observation plus sûre et d'une raison plus haute, rivaliser avec les plus grands romanciers par ses études d'une psychologie vaste, pénétrante et mesurée.

— Aux approches du XXe siècle se montre enfin la femme affranchie de tout lien, frondeuse par système, missionnaire improvisée de la future révolution politique et sociale, se prétendant l'égale et même la supérieure de l'homme, proclamant non seulement l'égalité des droits mais encore celle des fonctions, symptôme bizarre et déconcertant, où l'Ève future s'élabore entre de grotesques aberrations et des élans généreux.

Marghérita Albana n'a rien de commun avec ce type hybride d'un âge de transition. Si on retrouve en elle

quelques traits des types précédents, ils apparaissent fondus dans sa forte personnalité et dominés par un trait essentiel qui est sa marque propre. Armée d'un jugement et d'une volonté vraiment masculine, elle n'en posséda pas moins au suprême degré les hautes qualités féminines qui sont : le Sentiment, l'Intuition et l'Enthousiasme. Non seulement elle les posséda, mais elle leur accorda consciemment et volontairement la royauté de son âme et la garde de sa vie. Loin d'y trouver une faiblesse, elle y voyait la plus noble des forces. Elle les maniait non comme des roseaux, qui se plient ou se brisent au premier coup de vent, mais comme des sceptres magiques dont le charme procure à la femme le plus beau des empires, en lui permettant de communier avec le Divin et d'y attirer l'homme. Elle réalisa ainsi un type, dont l'histoire n'offre que de rares exemples et dont les lignes délicates se dérobent presque toujours sous le voile épais que lui tisse l'égoïsme masculin. Ce type est celui de la Femme-Muse, de l'Inspiratrice passionnée, Éveilleuse et Amante des âmes en mal d'évolution ou en douleur d'enfantement. Type fier et tendre, hautain et suave, rayonnant et douloureux. Le monde le nie parce qu'il ne le connaît pas, le scepticisme épicurien le raille parce qu'il se sent méprisé par lui. Ces femmes qui ont le sens de toutes les grandeurs, mais qui cherchent l'ombre et le mystère pour y couver les âmes de leur choix, ont quelque chose de tragique sous leur sourire radieux. Car leur destinée est le plus souvent de se prodiguer sans récompense ; leur plus subtiles créations se moulent en d'autres esprits ; leur plus pure flamme s'échappe en d'autres vies. Quelquefois elles languissent et meurent de tout ce qu'elles ont donné !

La vie de Marghérita Albana se déroula dans le cadre somptueux de la Grèce, de l'Inde et de l'Italie. Elle eut pour entourage habituel la société cosmopolite de Rome et de Florence. De nombreuses et illustres amitiés ornè-

rent cette vie, mais un petit nombre de grandes affections y régnèrent en maîtresses. La poésie, la musique, la peinture, l'histoire, la science et l'occultisme la fascinèrent tour à tour, sans que jamais une de ces passions ne détruisît les autres. Bien au contraire, son esprit la portait à ne perdre aucune gerbe cueillie en route, à les embrasser d'une étreinte toujours plus ferme et plus sûre. Pendant toute sa vie, elle chercha le Beau à travers l'Amour. Or cette Beauté immatérielle et transcendante qu'elle adorait d'un irrésistible élan et qu'elle poursuivait dans toutes ses tendresses, n'était pour elle, selon le mot de Platon, que « la splendeur du Vrai ». Dans la multiplicité de ses émotions et de ses expériences, cette vie fut donc régie par une loi propre, qui en fit converger tous les efforts vers un but unique. Ce but suprême, qu'elle ne perdit jamais de vue, fut la conquête de la Vérité centrale, de la Lumière souveraine qui éclaire tous les royaumes de la Nature et de l'Esprit et donne la synthèse de la vie. Cette vérité n'était pas en elle un simple désir, une aspiration timide, une froide abstraction. Elle en était possédée comme d'un feu sacré. Elle usait à la défendre envers et contre tous son plus fier courage, elle déployait pour en persuader ses amis une éloquence ardente et poétique. La grande Sympathie humaine bouillonnait dans son cœur, la Persuasion coulait de ses lèvres, l'Inspiration habitait son front et rayonnait de ses yeux. Par ces trois dons, elle fut, dans le sens le plus élevé de ces termes, Femme, Grecque et Muse.

Dans son rôle d'inspiratrice émue et vibrante il n'y eut pas l'ombre de pose. Elle haïssait l'artifice autant que la vanité. Ce rôle était chez elle un instinct de nature, une véritable vocation.

Elle l'assuma et le vécut depuis son premier épanouissement jusqu'à son dernier soupir, à travers mille joies et mille tortures. — Son enfance et son adolescence ressemblèrent à l'éclosion d'une âme heureuse dans un paradis terrestre, — sa jeunesse à une descente graduelle

et pénible dans la réalité de la vie par l'expérience, la souffrance et la méditation, — son âge mûr à une montée hardie vers les sereines hauteurs de l'Idéal, sous le soleil grandissant de l'Amour, jusqu'aux cimes abruptes où l'Au-delà épanouit son aurore boréale comme une rose de lumière sur la noirceur glacée de l'horizon terrestre, — montée brusquement interrompue par la mort. Au rebours de la plupart des femmes et des hommes qui commencent par de chimériques espérances et finissent par le découragement, sa foi alla en grandissant jusqu'au bout, après avoir traversé la crise nécessaire de l'épreuve et du doute. Beauté, charme, éloquence furent son verbe naturel. Regards et paroles jaillissaient d'elle comme le feu vivant de son âme. Ses pensées écrites, ses livres n'en sont que les étincelles perdues, mais elles brillent assez pour faire pressentir le foyer incandescent.

Je puis dire que j'ai connu cette âme plus intimement que personne et qu'elle m'a légué son secret. En rappeler l'image à ses nombreux amis et la faire revivre pour ceux qui liront ses pages inspirées sur le Corrège, telle est mon ambition.

Les dédicaces de mon *Drame musical* et de mes *Grands Initiés*, les fragments sur la *Muse d'Éleusis* dans ma *Vie mystique*, les pages consacrées à Marghérita Albana dans mes *Sanctuaires d'Orient*, au chapitre sur *Corfou et l'Ame grecque* ne sont que de faibles témoignages de ce que cette femme fut pour moi. J'oserai prouver ici, par la réalité de la vie, ce que je n'ai osé affirmer jusqu'à présent que sous le voile de la poésie ou du souvenir. Mais surtout je tiens à dire ce que Marghérita Albana fut en elle-même, pour son cercle et pour son temps. En l'essayant, j'accomplis un cher désir et un devoir sacré.

I

ENFANCE ET ADOLESCENCE

CORFOU. — SUR L'OCÉAN. — MADRAS. — VISION DE L'INDE.

> L'âme est mystérieusement consciente de son unité et de son but. De bonne heure, elle trace d'elle-même une image divine avec les objets du monde extérieur.
>
> MARGHÉRITA ALBANA.

Marghérita Albana naquit à Corfou en août 1831, de Démetrio Albana et de Cathérina Palatiano. Le père et la mère appartenaient à des familles patriciennes de Corcyre. Les îles ioniennes se trouvaient alors sous le protectorat anglais, et Sir Frédéric Adam, qui devint le père adoptif de la jeune fille, en était le lord commissaire. Sir Adam fut un des bienfaiteurs de Corfou ; sa statue se dresse sur l'esplanade, devant l'ancien palais du gouvernement.

La famille Albana, originaire de l'Epire, quitta sa patrie au XVe siècle pour échapper aux persécutions des Turcs. Elle se divisa en quatre rameaux qui furent inscrits parmi les nobles d'Urbino, de Gênes, de Bergame et de Venise.

En changeant de pays, les Grecs Albana italianisèrent leur nom et s'appelèrent Albani. Du XVIe au XIXe siècle, ils donnèrent à l'Italie des militaires, des jurisconsultes,

une poétesse, un pape et plusieurs cardinaux [1]. Les Albana de Corfou proviennent peut-être de la famille des Albani de Bergame ou de Venise, mais il est plus probable qu'ils émigrèrent directement de leur patrie. Ils descendraient donc de la souche épirote primitive de la famille. Deux circonstances semblent le prouver, la voyelle *a* qui termine leur nom et leur religion. Car si les Albani d'Italie se convertirent au catholicisme, les Albana de Grèce restèrent fidèles à la religion orthodoxe. Telle est l'opinion du représentant actuel de la famille, M. Frédéric Albana, l'archéologue érudit, l'avocat distingué, frère de Marghérita, auquel je dois ces détails généalogiques.

Marghérita sortait d'une famille aisée, aux vieilles traditions, aux mœurs patriarcales, aux manières affables et graves. Elle fut l'aînée de deux frères et d'une sœur. Léonidas devint un musicien de talent, auteur de gracieuses mélodies populaires qu'on a chantées souvent et qu'on chante encore aux jours d'été, sous les lanternes vénitiennes des barques, dans les baies de la molle Corcyre, qui est toujours un peu l'île des Phéaciens. J'ai nommé tout à l'heure le cadet Frédéric, qui se fit avocat et qui est le savant le mieux versé dans l'histoire des îles ioniennes. Le caractère doux et rêveur de Léonidas contrastait avec la volonté forte et l'indomptable énergie de Frédéric. Chez l'aînée Marguerite ces deux caractères apparurent comme fondus en un rythme puissant, en une chaude harmonie. C'était une enfant aux joues pâles, aux cheveux bouclés d'un noir bleu, aux yeux immenses qui mangeaient tout son visage. De très bonne heure, son regard intense et fixe sonda les âmes, fascina

1. La poétesse fut Lucia Albani, fille de Girolamo Albani, né en 1504. Le pape fut Gian Francesco Albani, né à Urbino, en 1640, fait cardinal en 1690 et qui devint pape après la mort d'Innocent XII sous le nom de Clément XI. Il est resté célèbre par la bulle *Unigenitus*. On se souvient aussi qu'il composa un dialogue fort gai sur *Pasquino et Marforio*.

les cœurs, domina son entourage de sa lumière enveloppante. Sa première passion fut pour sa mère.

« Mes premières impressions, dit-elle en ses mémoires, furent un sentiment profond de la Beauté à travers l'Amour. A la source la plus lointaine de mes souvenirs, dans la brume dorée de mon enfance, je vois l'attitude de ma mère divinement penchée sur son dernier-né, apaisant ses premiers cris en chantant des berceuses. J'entends sa voix céleste s'épancher dans ma pensée enfantine comme une vapeur d'encens ; je sens encore de grosses larmes couler sans raison sur mes joues, sous l'émotion intense produite par cette voix. Car au fond de moi-même, je percevais un désir intense *d'au delà* qui me saisissait plus complètement en présence de ma mère, comme si la douceur et la candeur de cette musique nous rapprochait de Dieu. — Après les éblouissements et les joies aveugles de ces sortes d'extases, j'éprouvais souvent des angoisses momentanées de jalousie, à la vue de cette frêle créature, de ce petit frère que ma mère serrait dans ses bras. Ensuite je me disais que j'étais plus que lui et qu'il ne pouvait pas être aimé autant que moi. —Et je souriais à la mère et à l'enfant. — Souvent, dans ma vie postérieure, j'ai éprouvé ces mouvements de jalousie que produisent les affections excessives et je les ai vaincus de la même manière. » Singulière précocité de conscience, curieux mélange de tendresse et de fierté, de passion et d'empire sur soi, soif de beauté et d'au delà, à travers l'amour — ce sont déjà les traits marquants de ce caractère, où l'Eternel-Féminin s'arme du bouclier mâle pour mieux se défendre et s'affirmer.

La mère de Marghérita avait une sœur, Nina Palatiano, d'un charme moins intime mais plus piquant. Le lord commissaire, gouverneur des îles ioniennes, Sir Frédéric Adam, s'en était épris et l'avait épousée. Les jeunes mariés fréquentaient dans la maison Albana. Le général Adam était un brillant officier, un cadet de famille qui avait conquis ses grades dans l'armée anglaise, grand seigneur

d'esprit et d'éducation. Sa femme et lui, n'ayant pas d'enfant, s'enamourèrent de la petite fille aux joues pâles et aux yeux brillants. L'enfant répondait à l'affec, tion du général avec une spontanéité charmante. Un jour-il la prit sur ses genoux et lui demanda : « Comment m'aimes-tu ? » La petite, fixant ses grandes prunelles noires sur les yeux bleu clair de Sir Adam, répondit : « Je t'aime comme mes yeux. » Pensait-elle à toutes les merveilles qu'ils lui faisaient voir, ou connaissait-elle déjà le pouvoir qu'ils exerçaient ?

Pour avoir une fille, la tante Nina et l'oncle Frédéric adoptèrent leur nièce, du consentement de ses parents. Il fut donc résolu qu'on l'emmènerait au palais du gouverneur. « Mais, dit Mte Albana dans ses mémoires, toutes ces splendeurs me laissaient indifférentes ; car la maison de ma mère me semblait le palais de l'amour. » Le jour venu, il fallut l'entraîner de force, malgré ses cris et ses sanglots. Elle avait alors deux ans. Elle aimait cependant son oncle comme un père véritable et s'attacha passionnément à lui sans que jamais d'ailleurs son sentiment pour sa mère diminuât. L'éducation aristocratique et toute anglaise que Sir Frédéric donna à sa fille était précisément celle qui convenait à son caractère indépendant. « Mon oncle m'inculqua de bonne heure que la peur est une chose honteuse et que tout symptôme extérieur de crainte est un opprobre. J'attends de vous, me dit-il, que vous dominiez la peur et toute violence de tempérament comme la moindre humeur. Vous en viendrez à bout, je n'en doute pas. » — Cette confiance absolue qui s'en remettait à ma liberté, ne reconnaissant d'autre règle que ce qui est bien, ce « je n'en doute pas », ce sentiment de respect de soi, qui exige au suprême degré le respect des autres parce qu'on s'efforce sérieusement de le mériter soi-même, ont été un appui et un réconfort pour toute ma vie. Je dois plus d'un don moral à cet oncle, à ce père adoptif qui fut pour moi plus qu'un père. Je lui dois surtout de m'avoir rendue attentive à ce que j'avais en moi de plus noble

et de m'avoir donné confiance dans cet être intérieur. »

Les huit années que la jeune fille passa au palais du gouverneur, situé entre le port et la forteresse, ou à la splendide maison de campagne, devenue aujourd'hui *la Villa reale*, furent un long enchantement sous le sourire perpétuel de la nature et de la vie. Elle y repensait plus tard comme à un rêve paradisiaque tôt évanoui. Palais de ville et maison de campagne donnaient également sur ce merveilleux bras de mer qui sépare Corfou de la Turquie, vaste lagune, ceinte des montagnes bleues de l'Epire. La campagne corfiote, avec ses oliviers majestueux comme des chênes, ses gazons semés de rosiers et de myrtes sauvages n'est qu'un vaste jardin. « L'absence de la voix humaine augmente la solennité de la contrée. De temps en temps, passe un paysan avec son pauvre cheval maigre, sa longue pipe, son turban roulé, ou une femme avec une charge de fagots qui semble à peine lui peser, ou des jeunes filles portant des cruches avec un air, un pas et une grâce de fées. Un ciel bleu d'une profonde sérénité s'étend sur ces scènes qui s'encadrent dans la ligne lointaine des montagnes chatoyantes et revêtues de lumière comme d'un manteau de gloire changeante. Et, de tous côtés, à l'improviste, on aperçoit la splendeur azurée d'une mer presque toujours calme. Il n'est pas besoin ici de chercher des associations d'idées pour donner une saveur aux joies de la nature. En un tel lieu, il suffit de respirer pour goûter la volupté de la vie. » (*Mémoires* de M. A.)

Dans son palais, le gouverneur aimait à donner des fêtes brillantes, où il conviait l'aristocratie corfiote, les officiers de la marine et une société choisie venue de tous les bouts de l'Europe. Quelquefois il faisait dresser pour le dîner un pavillon en pleine campagne, sur une hauteur, en face de la mer. A peine âgée de sept ou huit ans, Marghérita était admise à ces fêtes. Son esprit et sa vivacité la faisaient traiter comme une grande personne. Dans une de ces parties de campagne, elle assista à la fête



populaire de Panigiri, le jour de l'Ascencion, où paysans et paysannes rôtissent des agneaux entiers en plein air comme le faisaient jadis les palicares en Thessalie et en Epire. « Vers le soir, après avoir mangé, ri et passé les heures avec des histoires d'amour ou de gloire, dans leur propre langue natale, quelque vieux en gaité improvise un air de danse sur un violon rustique, ou bien c'est une femme qui saisit le tambourin et le frappe en mesure, ou un jeune homme qui tire des notes discordantes d'une vieille guitare. Peu importe l'instrument, il suffit qu'il résonne en mesure. Chacun prenant la main de l'autre, il se forme une chaîne immense. La bande se meut en avant et en arrière, sur une mesure lente. Le choryphée, qui la mène, entonne une chanson rythmée et tous les pieds frappent le sol en cadence. Quand le choryphée arrive à la fin d'une strophe, il fait un grand saut et tourne sur lui-même une ou deux fois, toujours en mesure. Il est impossible de décrire combien est beau l'effet de cette danse antique et solennelle, dans laquelle entrent également les jeunes filles et les matrones. Les corsets cramoisis reluisants d'or s'adaptent aux fines tailles, une chemise plissée cache modestement la poitrine. La nuque et le sein sont couverts de colliers de perles, d'ornements précieux, de croix et de gemmes. Les robes de soie damassée et ramagée de fleurs sont lourdes et raides de dignité ancestrale. Les chaussures des pieds minces ont des boucles d'argent. Deux rangs de tresses retenues par un turban couronnent la tête des femmes ; un voile transparent d'un tissu blanc ou jaune enveloppe leur visage. Ajoutez à cela des yeux noirs comme du charbon avec de grandes paupières langoureuses, accentuées par de longs cils qui voilent ou lancent tour à tour la flèche du regard, — et vous aurez une idée de la beauté et de la splendeur dont peuvent se vanter les paysannes de Corfou. Ensuite elles tiennent bien leurs têtes et ont des manières gracieuses qui achèvent leur bel air. Les hommes, par contre, élancés et maigres,

ont une sorte de mouvement vif et intrépide qui est très remarquable ; larges pantalons bouffants serrés aux jointures et à la taille, un foulard bariolé autour de la tête, ce costume leur donne une apparence pittoresque. Aussi la coquetterie et la vantardise des jeunes gens contraste-t-elle avec le sérieux et la gravité des femmes. » (*Mémoires* de M. A.)

Dans ce cadre pittoresque, au milieu de ces fêtes enivrantes qu'elle savourait avec un sens raffiné du beau, la jeune fille développait son esprit précoce porté aux affections profondes mais nullement aux vanités mondaines. Douée d'une singulière pénétration des caractères, elle s'attachait volontiers aux hommes supérieurs qui savaient la comprendre et voulaient l'instruire. Très sensible à la musique, elle refusa de continuer le piano et le chant parce que cet art surexcitait ses nerfs et qu'elle trouvait Rossini trop frivole. Plus tard elle devait s'enthousiasmer pour Beethoven et pour Wagner. Dans tout son cours d'histoire, un seul homme la frappa et ce fut Socrate, qui lui sembla une île d'or au milieu des ténèbres. « Le brillant Alcibiade et même Platon à la langue dorée n'étaient que des hommes après tout. Le sacrifice divinisait Socrate. Son pouvoir lui venait de son caractère. D'abord l'esprit élevé avait conçu l'idée, — mais la volonté, l'immortel principe, lui donna la force de mourir pour elle. Pour lui le monde entier disparaissait, — le moi n'était plus, — il n'y avait que la vérité. Cette simple histoire de Socrate mit mon esprit en feu; un incendie d'émulation s'alluma dans mon âme. Je me sentais ennoblie de toute cette grandeur, améliorée par cette force. A coté de lui, le patriotisme même et l'amour de la gloire me paraissaient un pur néant. Ici il y avait quelque chose de plus élevé, *quelque chose qui comprenait la pensée universelle*. J'avais lu bien des livres avant l'histoire de Socrate, mais aucun ne m'avait émue à ce point, aucun n'avait réalisé le désir de mon être comme celui-là. » Quoi d'étonnant qu'avec une telle

trempe d'esprit, elle se sentît très supérieure à son entourage habituel, sans cependant laisser paraître ce sentiment? « Je me sentais le plein pouvoir à la vie, un commandement absolu sur toutes sortes de propensités et objets terrestres, quand je contrôlais un projet ou qu'il s'agissait de le mettre à exécution. Je découvrais vite les points faibles dans ceux qui péchaient par le caractère, *parce que je possédais dès lors et par innéité une individualité complète*, qui dépend de la connaissance que nous avons de ce qui est juste et du désir de le mettre en acte pour le bien des autres. Ensuite il faut se souvenir que j'eus tout ce qu'il fallait pour développer ma nature et rien pour l'entraver. »

Luxe princier, cadre féerique, éducation royale, rien ne manquait à cette enfant. Un père adoptif intelligent et tendre veillait sur elle ; tout le monde la choyait. Néanmoins de vagues tristesses venaient obscurcir parfois ses pensées radieuses. Ces ombres noires étaient les messagères du sérieux tragique de la vie. La jeune fille de dix ans promenait déjà ses rêveries solitaires dans le jardin merveilleux de la maison de campagne [1].

« Il était d'une vaste étendue. Il y avait des arbres, des buissons et des fleurs de toute couleur et de toute taille. Sur le velours des gazons ondulés, des chênes, des orangers, des citronniers, des palmiers croissaient pêle-mêle. Des vignes sauvages, aux feuilles pourprées, entrelaçaient leurs pampres et semblaient vouloir embrasser les passants. A l'ombre des jasmins roses rêvaient des fleurs de passion. Des allées de peupliers descendaient vers la mer, leurs feuillages se mouvaient doucement en cadence à nos pieds, et au-dessus de cette nature luxuriante flottait comme une suprême essence de bonheur, de joie et de liberté. » Marghérita s'absorbait dans les

1. Ce jardin, qui n'a pas changé de caractère, est devenu aujourd'hui la *Villa Reale*. Je l'ai décrit dans le chapitre sur Corfou de mes *Sanctuaires d'Orient*, où se trouve également une silhouette de M[te] Albana et un résumé de sa vie.

couchers de soleil, « fournaises de pourpre semées d'une poussière d'or, » elle s'abîmait dans ces soirs du midi qui nous attristent par l'excès même de leur beauté mourante. La nuit ajoutait à ce trouble une inquiétude poignante, un désir infini. « Je regardais la large lune monter comme un globe rouge et lugubre dans une atmosphère de flamme et de nuages, — et le globe rouge semblait parler un autre langage que celui de la terre. Sa solennelle apparition éteignait souvent ma gaieté enfantine et me faisait soupirer et méditer — je ne savais pourquoi. Quoique enfant, j'étais très impressionnable et très accessible à ce genre d'émotion, et à cause de cela mon cœur était sans compagnon. Je sentais en moi quelque chose que personne ne pouvait comprendre et que ce quelque chose était sacré. Je cachais donc avec soin mes émotions profondes comme si elles eussent été des crimes. En apparence j'étais épanouie et gaie, avenante et sociable. Cependant par moments, une scène de la nature, les étoiles, le ciel éveillaient mon être intérieur et y causaient un étrange tumulte, une véritable éruption de pensées mélancoliques. Dès notre plus tendre enfance, l'âme qui est en nous fait au monde des questions silencieuses. Souvent elles ne se dégagent pas du fond trouble où elles s'élaborent et n'arrivent pas à la surface de notre conscience. Et pourtant nous devons résoudre ces questions pendant notre vie entière ou renoncer au repos. » (*Mémoires.*)

A dix ans, Marghérita Albana quitta Corfou pour toujours. La destinée, qui l'arrachait de si bonne heure au séjour enchanté de son île natale, devait la jeter brusquement sur la terre lointaine d'Asie avant de la ramener en Europe. Ce fut sous le ciel brûlant de l'Inde que son âme s'ouvrit à la conscience de la vie réelle et que la femme s'épanouit dans la jeune fille précoce, comme une fleur de serre chaude transportée sous le soleil des tropiques.

Sir Frédéric Adam avait dépensé une partie de sa for-

tune en prodigalités princières et songeait à en réparer les brèches. Il avait sollicité et obtenu la place de gouverneur de Madras. Sa femme et sa fille adoptive durent le suivre. Il fut décidé qu'on s'embarquerait sur un navire, qui, après avoir traversé le détroit de Gibraltar, doublerait le cap de Bonne-Espérance et transporterait la famille en Inde. Le départ de Corfou fut la première grande douleur dans la vie de Marghérita. Le charme d'une nature édénique et les liens des plus tendres affections l'y retenaient... Elle se rendait compte que c'était l'adieu éternel au paradis de l'enfance, au rêve tranquille, au bonheur sans nuage. « Dans ce séjour d'élection, rien ne choquait les yeux. Le cœur pouvait souffrir ou languir. Mais le dehors de la vie était aussi lisse qu'une glace. » Ces adieux ont laissé dans ses souvenirs comme un sentier mouillé de larmes. On n'imagine guère autrement le déchirement d'une âme forcée de quitter un séjour céleste pour s'incarner sur la terre. Les dernières semaines se passèrent à revoir les beautés de l'île aimée. « L'air, les sons, les fleurs avaient une voix caressante, une musique intime. » Enfin vint le jour du départ. « Je m'étais assise triste dans le crépuscule, à côté de mon jeune frère, regardant dans ses yeux, ses larges yeux profonds pleins de pensée et d'amour, — d'amour pour moi. Je regardais le ciel qu'on voyait obliquement depuis la chambre et puis toutes les choses autour de moi, — et j'aurais voulu baiser la terre dans une agonie de tendresse en quittant le foyer de mes pères. L'heure approchait. « Il faut que je parte, mère — oh, ma mère! Le Dieu tout puissant t'assiste et me donne la force... » J'ouvris mes bras, je tombai dans les siens, je la couvris de baisers à travers nos larmes et je m'enfuis. Quand je repris possession de moi-même, je me vis sur la rive. Il faisait sombre, il était tard. Je marchais en trébuchant, refoulant mes larmes, silencieuse. Un tintement de cloches lointaines me semblait sonner mes funérailles, un catafalque s'étendait sur toute mon âme. J'entendis

des sanglots; je sentis ma main pressée doucement. Les vœux, les bénédictions, les adieux tombèrent sur moi comme la motte de terre sur le cercueil. Une idée me possédait, me subjuguait, — le visage de ma mère me disant adieu avec un inexprimable chagrin. Un moment après la barque rejoignait le navire. »

Le voyage se fit dans les meilleures conditions, sur un navire à voiles spécialement frété et aménagé par le général Adam pour lui et sa famille. Cette traversée de l'Atlantique et de l'Océan indien fut pour l'âme intuitive et ardente de la jeune fille un prodigieux élargissement de l'intelligence, une communion vivante avec l'univers, une sorte de prise de possession du globe et de l'espace. Quand plus tard elle parlait de ce voyage et de son séjour en Inde, ses larges prunelles s'agrandissaient encore pour s'illuminer des splendeurs du ciel austral et de la clarté profonde des nuits indiennes. Ces grandes impressions ont laissé leurs reflets dans ses mémoires.

« Quatre mois à bord!... cela me semblait effrayant, et pourtant je trouvai que le temps passa rapidement et que chaque heure fut remplie. Pour des personnes d'un intellect sain, sachant employer leur temps, un long voyage en mer offre de plus grands avantages qu'une courte traversée. Flotter sur l'Océan, dans ses calmes et ses tempêtes, dans les orages noirs qui s'élèvent de ses profondeurs ou dans l'immobilité de sa surface sans souffle — cela vous met en face de vous-même et de la vaste création, de l'espace sans borne comme rien au monde ne peut le faire. Les vents apaisés vous parlent en soupirs capricieux. L'orage menaçant se lève tout-à-coup et le navire paraît son unique objectif; le tonnerre roule sans obstacle et n'a d'autre écho que sa propre et grande voix; la pluie et la grêle sont les bienvenues comme des voix de la terre perdue. Subitement un nuage qui s'élève, change le jour en nuit et s'étend comme un catafalque sur le monde. Bientôt le pauvre bateau craque, se couche sur le flanc et se relève au gré du vent qui le

soufflète avec fureur. Il plonge, il se dresse, il se cabre contre les vagues comme un être vivant qui lutte avec les éléments et fait sentir à toutes les fourmis humaines, qui rampent dans sa frêle carcasse, le pouvoir de Dieu. ...Pour plusieurs jours, notre bâteau à voiles resta immobile sous la ligne, et rien ne donne une sensation plus terrible d'écrasement sous l'infini que ce calme plat sous l'équateur. Dans la tempête il y a de la vie parce qu'il y a la lutte folle des éléments entre eux et de l'homme avec les éléments, mais la stupeur qui nous prend devant ce lac sans rives, que ne ride aucun souffle et au milieu duquel sommeille un navire immobile et mort, a quelque chose de plus effrayant. Combien nous nous sentons petits et abandonnés dans cette immensité brûlante et morne. Au premier, au plus imperceptible souffle du vent, il semble qu'on s'éveille avec l'âme de la terre. » Les couchers de soleil sous l'équateur sont décrits dans leur splendeur terrible. « La scènerie du midi de l'Europe est froide comme cire en comparaison de cet éther équatorial, embrasé et cramoisi, de cet or rouge incandescent de l'horizon en flammes. — Derrière vous, du côté de la nuit, l'Océan prend la couleur d'une cité noire, frappée du choléra, d'une Sodome et d'une Gomorrhe. Il y a dans l'ensemble de cet Océan et de ce ciel du sud d'un rouge stérile, d'une chaleur sans espoir, d'un repos éternel, quelque chose du Destin inexorable. »

Dans l'Océan indien, tout change d'aspect et tout devient énorme, les vagues, les monstres marins, les étoiles et le firmament. Les jours s'enflamment, les nuits s'approfondissent. Il semble tantôt qu'on a changé de planète, tantôt qu'on traverse les époques de la terre, où la nature, gorgée de sève créatrice, enfantait les espèces par centaines et les êtres par millions. « Souvent des baleines suivaient notre navire et lançaient par leurs naseaux des jets d'eau retombant comme de grandes fontaines. Quelquefois aussi des requins gigantesques plongeaient de la crête d'une vague dans le gouffre

pendant que de joyeux poissons volants les observaient de haut. D'autres fois, par les nuits tranquilles, une lumière phosphorescente s'allumait dans le sillage du navire, lumière aussi brillante, aussi magique que celle des étoiles au-dessus. Celles-ci semblaient croître et la lune enfler son volume à mesure que nous avancions vers les tropiques. La pureté de l'atmosphère insondable et sans nuages est cause de cette apparence. On croit apercevoir pour la première fois la gloire des cieux. En changeant d'hémisphère, on change d'étoiles, et cela frappe l'esprit. La splendide croix du Sud surpasse de son éclat toutes les autres constellations. Comme la plus aimée de l'Esprit universel, elle veille sur les myriades d'étoiles et semble écouter leurs voix se répondre dans le silence de la nuit. »

On le voit, l'inoubliable traversée fut pour la jeune fille une sorte de communion intense et constante avec l'âme de l'univers, et, à travers celle-ci, un pressentiment du Dieu inconnu. Elle avait pleuré en quittant sa Grèce adorée ; maintenant il lui semblait que les flots étaient sa vraie patrie. Dans son ivresse juvénile des horizons sans borne et des ciels marins, elle avait presque perdu l'envie de revoir la terre, tant elle avait retrouvé sur l'Océan sa propre mesure et comme sa respiration naturelle. « Je lisais beaucoup, dit-elle, mais toutes les lectures me semblaient pauvres à côté de cette nature. La Bible seule résistait à la comparaison. Il n'y avait plus pour moi qu'un seul livre, la Bible, et qu'un seul poème, l'Océan. » Un soir, au crépuscule, les voyageurs aperçurent la côte de l'Inde. « Une terre plate, à perte de vue, précédée de larges sables ; une vieille forteresse avec autour des maisons éparses ; la ville basse, semée de quelques palmiers, brûlée, désolée, sans espérance. C'était Madras. »

Corfou avait été pour M. A. le songe d'une âme heureuse en dehors du réel. Son séjour en Inde fut le mo-

ment décisif de sa cristallisation intellectuelle et morale. Tous les courants de pensée et d'émotion, qui devaient agiter son existence, affluèrent vers la jeune fille pendant les deux années qu'elle passa à Madras. — Le pressentiment d'un monde suprahumain devant la beauté transcendante de la nature indienne; la compréhension douloureuse de la misère humaine au spectacle du peuple hindou; la contradiction effrayante qui résulte de ce contraste et le gouffre qui se creuse entre l'âme et le monde par sa découverte; l'enthousiasme débordant pour la poésie; la ferveur religieuse née de la contemplation et le doute philosophique né du raisonnement; une échappée sur le monde occulte; enfin le bouleversement de tout l'être à la première étincelle de l'amour aussitôt suivie d'une séparation cruelle; — tels furent les événements compliqués qui mirent cette jeune âme en ébullition, mais au milieu desquels elle sut trouver néanmoins sa boussole intérieure.

Le palais du gouverneur était une large maison isolée, sans architecture, à persiennes nombreuses, entourée de vérandahs. Du haut du belvédère on dominait un vaste gazon planté d'arbres tropicaux. A l'horizon, la ligne sombre de la mer avec ses brisans réguliers. De l'autre côté, la plaine infinie. A distance, un assemblage de baraques brunes et noires avec de rouges bungalows entourés d'arbres représentait la ville de Madras. Dans la maison, une centaine de serviteurs obséquieux, vêtus de blanc, à peau noire ou jaune, glissaient silencieusement comme des ombres.

Après une secousse d'étonnement et quelques jours de nostalgie, le premier désir de la jeune fille fut de pénétrer dans le cœur de cette race et de ce monde nouveau qui l'environnaient. Elle s'y était préparée par des lectures. Mais elle dut y renoncer bientôt en constatant qu'une barrière infranchissable sépare l'Européen de l'Oriental et particulièrement de l'Hindou. Ames profondes et fermées! Ce qu'on en voit, chez le peuple, est un abîme de

souffrance, de fanatisme et d'abjection. « Il y a dans l'œil sombre du paria hindou quelque chose qui demande justice et vengeance et qui obtiendra tôt ou tard l'un et l'autre. » Marghérita se fit porter en palanquin dans « la ville noire », où grouillent les Indiennes peintes de safran au milieu d'une population sordide.

Elle aperçut de loin, avec un frémissement d'horreur, une femme brûlée vive sur un bûcher avec le cadavre de son époux. Reçue avec les dames du palais dans le harem somptueux d'un nabab mahométan, elle y admira « la jeune sœur du régent, âgée de treize ans, développée comme une femme de vingt-cinq ans, d'une beauté merveilleuse, ruisselante de gemmes et de diamants, avec des yeux d'un noir velouté, le regard savoureux et liquide ». La Grecque et l'Orientale, attirées l'une vers l'autre, se saluèrent du sourire et se firent des compliments par l'interprète. Par contre, Marghérita eut une impression redoutable d'une danse de bayadères, impression qui réflète sa double puissance de sensitive et de voyante. C'était dans la maison extérieure d'une pagode à la lueur de lampes d'huile de noix de coco. Très gracieuses, enveloppées d'écharpes roses mais comme nues, les seins lourds, clochettes aux chevilles et pendeloques de métal aux oreilles, les bayadères commencèrent par des balancements légers leurs danses lascives qui vont jusqu'à des mouvements convulsifs. « Oh! s'écrie plus tard la femme consciente, les regards de ces filles hindoues sont des abîmes de perdition et cela presque littéralement. Il y a dans leur regard une volupté sérieuse et ardente entièrement dépourvue de tendresse; car elle brûle comme un fléau de destruction et de mort. Je ne me rendais pas un compte exact de ces impressions, à cet âge, mais j'éprouvais un frisson d'horreur profonde, et pourtant j'étais fascinée, forcée de regarder. Après des années, ce regard perce encore les ténèbres de ma mémoire. » Elle observa aussi les charmeurs de serpent qui se font mordre par les cobras sans en ressentir aucun

mal. Elle vit un magicien découvrir le voleur parmi les domestiques par la seule pénétration du regard et le forcer à l'aveu. Elle vit des fakirs faire pousser et verdir en une minute sous ses yeux une branche de mango plantée en terre. A cette époque, les brahmanes ne prêchaient pas encore comme aujourd'hui pour les Européens la théosophie et la religion universelles. Marghérita s'étonna cependant de ce peuple subtil et profond, servile en apparence, indomptable au fond, plein d'arrière-pensées, de savoir caché et de pouvoirs miraculeux, de ce peuple, héritier déchu de la plus antique religion de la terre, qui végète dans l'éternité, en dehors du temps et passe de la vie à la mort comme d'un rêve à un autre rêve.

Une circonstance particulière vint mettre le sceau à la sensation angoissante que la population hindoue causait à l'étrangère. Dans « la ville noire » on avait l'habitude d'annoncer tous les cas de choléra par les sons d'une trompe sinistre. Or, de sa vérandah aérienne, la jeune fille, veillant tard, entendait chaque nuit à plusieurs reprises le son lugubre de la trompe de mort qui la faisait frissonner comme la trompette du jugement dernier. « Je n'oublierai jamais, dit-elle, que je me réveillai un matin au son de la trompe du choléra se mêlant au tam-tam d'une noce indienne. »

Sous le contrecoup de ses impressions, sa vie intérieure se développait avec une rapidité foudroyante. Ce fut un temps d'études et de lectures, de contemplation et de méditation ardente. La magnificence du paysage hindou devint le temple naturel de ses premières exaltations poétiques et religieuses. Ce qu'elle dit de la magie des nuits indiennes est extrêmement suggestif et dénote le pouvoir intuitif de son imagination. Ces vibrations éoliennes d'une nature vierge et passionnée, sous le ciel des tropiques, nous font mieux sentir ce qui distingue la poésie orientale de notre poésie du Nord et de l'Occident : la communion plus directe avec l'Infini.

« Nous allions passer quelquefois plusieurs semaines

à une maison de campagne appelée *Djoundi*, entourée de beaux jardins et d'une végétation luxuriante de palmiers. L'immense plaine s'étendait en cercle, avec çà et là un figuier, une hutte ou une pagode en ruines. C'était la solitude parfaite dans un calme profond. On n'y entendait que le balancement des palmiers et le gazouillement d'oiseaux amoureux. Le soir, les essences fragrantes des arbres voguaient sur les ailes de la brise.

« La nuit en Inde est inimaginablement grande! Le ciel y prend une expansion immense. Ses myriades d'étoiles brillent en nuances diverses comme des gemmes de toutes couleurs, et ces fleuves de diamants, semés de saphirs, de rubis et de topazes couvrent le firmament de nimbes enflammés. Le large disque de la lune monte dans le pur éther et verse un éclat liquide. On est tenté de s'élever au-dessus de la terre, d'oublier tous ses fardeaux, dans la seule pensée de rencontrer des esprits heureux et aimés qui vous feraient part de leur lumière.

« J'observais ces effets transcendants très avant dans la nuit, pendant que les autres dormaient, et je n'étais ramenée au sentiment de la réalité que par la voix du chacal cherchant sa nourriture hideuse dans la nuit.

« Ceux qui ont été en Inde peuvent seuls se représenter la magie d'un tel spectacle. Il donne un sentiment de légèreté dans l'Infini et d'infini repos, de grandeur sans limite qui remplit et assouvit l'imagination. — Dans le nord de l'Europe, l'air est chargé de vapeurs; en Grèce, en Italie, l'azur du ciel est plus foncé, sa voûte moins transparente. Dans les climats tempérés, le ciel se confond avec la terre; sa réalité est plus saisissable; il semble encore appartenir à notre sphère. En Inde, c'est autre chose. Le ciel étoilé parle d'un autre monde, d'un monde spirituel. On devine les espaces incommensurables qui le séparent de la terre. L'âme seule peut franchir ces abîmes, atteindre ce ciel de son essor et l'embrasser de son vol. Ceux qui ne se prosternent pas devant ces merveilles sont les athées véritables. Dans ces nuits indiennes, l'âme

reconnaît *son jour*, où le siège du Pouvoir et de la Beauté sont éternellement unis ».

De grand matin, les dames et les jeunes filles du palais allaient faire de longues promenades à cheval, accompagnées des secrétaires et des officiers du gouverneur. Et c'étaient de libres galops dans la plaine illimitée, sur laquelle l'aurore pâle tendait son arc rose. Mais avant que le soleil meurtrier des tropiques n'eût lancé sa première flèche pardessus l'horizon, il fallait être rentré sous l'ombre protectrice de la villa. L'excitation de cette vie nouvelle réagit sur la santé de Mlle Albana, tandis que son cerveau devenait le centre d'une vie tourbillonnante.

« Maintenant le livre du monde déroulait pour moi ses pages et le passé devint la nourriture de mon présent. Un Sicilien, médecin dans la famille du général, s'offrit à me donner des leçons. Une ère de délices commença pour moi. Sous la lumière torrentielle de l'Inde, tamisée par l'ombreuse vérandah, je prenais mes leçons dans une petite chambre, où il n'y avait que des livres, des fleurs et des instruments de musique. Mon désir d'apprendre n'était pas moindre que son désir d'enseigner et de satisfaire mes curiosités. On discutait la philosophie et les sciences naturelles. Les poètes étaient lus et commentés. La chimie ouvrait ses secrets. Les nations déployaient leurs richesses. Mon oncle me laissait pénétrer dans sa bibliothèque, se fiant à mon goût. Je dédaignaï tous les romans en bloc, trouvant la réalité plus intéressante, mais j'aimais les poètes qui réveillent nos plus hautes énergies et soulèvent le lac des pensées profondes. Je lisais le Dante et le Tasse avec mon maître sicilien. Dans mes veilles prolongées, je dévorais Byron et Shakespeare. »

Une grande exaltation religieuse accompagnait cette ivresse poétique. Religion tout intérieure, indépendante de tout rite et cachée aux autres. « Une grande religiosité de caractère pénétrait toutes mes pensées. Je ne sais ni d'où, ni comment elle me venait; elle était en moi. Je

comprenais peu ce qu'on entendait par l'état de péché de notre nature, la faiblesse de notre race. J'étais plus disposée à espérer qu'à craindre, à aimer toute chose. L'amour me semblait baigner le monde autour de moi de ses purs rayons. Il me semblait le ressort de toute pulsation, le nimbe de tout berceau, annihilant la distance, ennoblissant toute chose et unissant tous les hommes. Pas de souffrance qui n'eût ma sympathie, pas de mal que je n'eusse voulu défendre. Quelquefois je tombais à genoux, remerciant Dieu pour l'ineffable bénédiction qui me venait de ces pensées. Des larmes d'une joie submergeante m'inondaient. Elles jaillissaient d'un fleuve d'images sublimes qui devenaient angoisse dans mon cœur trop étroit pour les contenir. Ces émotions profondes n'apparaissaient pas aux autres. Je leur souriais ; j'étais pour eux un livre ouvert, mais seulement à la première page. » Elle ajoute plus loin : « Mon impulsion naturelle était un enthousiasme sans frein. De là sont venues toutes les erreurs de ma vie, mais de l'enthousiasme aussi me sont venues toutes les vérités. »

Dès cette époque cependant, l'Amour et la Mort, ces deux divinités redoutables, vinrent effleurer en même temps le cœur de la jeune fille et lui montrer le fond tragique de la vie.

Marghérita avait pour compagne habituelle sa cousine Emily, fille de la première femme du général. C'était une nature positive, bonne et familière, *homely* comme on dit en anglais. Quoique très différentes, les deux cousines s'aimaient tendrement, et Mlle Albana exerçait sur l'aînée l'ascendant naturel de son caractère et de son intelligence. Emily parlait souvent de l'Ecosse, où elle avait été élevée, et racontait des histoires d'apparitions, de seconde vue et de pressentiment. Elle-même prédit sa mort d'une façon saisissante. Elle venait de se fiancer à un officier anglais. Le soir, causant avec sa cousine sur la vérandah, elle lui dit : « — Maggy, pense à moi quand je n'y serai plus. Je mourrai en couche comme ma mère.

— Si tu crains cela, pourquoi te marier? — Je suis fille de mon père, il faut que je tienne ma parole. » Et elle mourut après un an de mariage, pendant ses couches, à Bombay. Par une singulière coïncidence, les deux chiens favoris d'Emily, restés à Madras, se livrèrent, pendant la nuit de son agonie, qui advenait à plus de cent lieues de distance, à des hurlements lamentables en grattant la terre avec frénésie. La nouvelle de la mort arriva huit jours après. Ces faits frappèrent l'esprit de Mte Albana, qui devait s'occuper plus tard activement de seconde vue avec un sujet hypnotique remarquable.

Une autre tristesse bouleversa la jeune fille à la même époque. Un sentiment tendre s'était développé entre elle et le Sicilien beaucoup plus âgé qui lui donnait des leçons. Aucun aveu, aucune promesse ne furent échangés, mais la découverte involontaire d'une attraction réciproque produisit entre eux une sorte de choc électrique. La tante de Mte Albana, lady Adam, personne altière, méthodique et dure, qui traitait sa nièce de cerveau romantique, s'en aperçut et la soumit à un interrogatoire sévère. Celle-ci avoua sa préférence avec une entière candeur, ajoutant qu'elle n'avait jamais songé au mariage et qu'elle ne voyait aucun mal à une affection noble qu'elle saurait toujours maintenir dans les bornes voulues. Aimer et être aimée dans une atmosphère de beaux livres et de belles idées lui semblait chose si naturelle. Après avoir dûment grondé sa nièce sur son imprudence et pris acte de sa résolution, la tante promit solennellement de n'en rien dire au général. Celui-ci n'en fut pas moins averti le soir même. Les leçons cessèrent dés le lendemain et l'ancien ami de la maison fut congédié. Peu après Marghérita en tomba malade de chagrin.

A toutes ces mélancolies vint s'ajouter une nouvelle séparation. Le climat de feu avait ébranlé la santé de la jeune fille en hâtant son développement. Le général décida que sa femme et sa nièce retourneraient en Europe

pour l'attendre à Rome. M^{te} Albana se trouvait avec son père adoptif dans les rapports les plus exquis et les plus touchants. Jamais rien ne troubla son harmonie avec le plus distingué et le plus chevaleresque des oncles. Tous les soirs ils causaient intimement et lisaient à haute voix les classiques français. Le confiance du général dans le jugement de sa nièce était telle qu'il la consulta sur les mesures à prendre dans une révolte des indigènes de Madras causée par la famine. Maggy fit vider les greniers de riz du gouvernement. Lady Adam était naturellement jalouse d'une telle influence et s'entendait mal avec sa nièce, qui, depuis l'affaire du Sicilien, avait perdu toute confiance en sa tante, mais dont la supériorité s'imposait malgré tout. Quitter son oncle, pour vivre plusieurs années sous l'autorité de sa tante acariâtre après les jours lumineux de l'Inde, était dur. Elle s'y résigna pourtant sans protestation. Quand le général lui eut dit adieu dans la cabine du navire qui devait l'emporter, elle ressentit le plus grand vide qu'elle eût jamais éprouvé et ne s'en consola que par cette réflexion bien conforme à son jeune idéalisme « l'amour est éternel et surpasse tout ».

Remise en face de l'Océan pendant la longue traversée, la jeune fille, devenue femme avant l'âge, put se livrer à de graves réflexions. Que de merveilles entrevues pendant son séjour en Inde ! Quel élargissement de l'univers et d'elle-même ! Mais aussi que d'amertumes dans cette première expérience de la vie ! Le Simoun n'avait pas seulement brûlé la côte de Madras, *le vent rouge* avait aussi soufflé dans son âme, menaçant de la déssécher. « Mes espérances hautaines avaient été abattues, mon élan vers la perfection avait reçu un choc. Tout semblait un sombre mystère de souffrance et de mal moral. » La foi aveugle était morte, la phase du doute commençait. Elle se demandait : « Sur quoi est fondée la nature des choses d'où nous dépendons ? Pouvons-nous avoir confiance dans la loi qui gouverne ce monde ? Ce-

la vaut-il la peine de nous battre pour notre prochain ? Pouvons-nous croire à notre bonheur éternel ? » Plus tard seulement elle devait se rendre compte que le mal et la douleur sont les creusets nécessaires de l'âme, où elle doit éprouver sa foi et fondre d'elle-même cette image divine qui démontre son identité, son origine et son but. Pour le moment elle ne sentait que le gouffre entre l'idéal et la réalité, entre le ciel intérieur et l'enfer terrestre. C'est la crise fatale où la plupart des hommes renoncent à leur moi supérieur. Mais, au lieu d'abandonner son idéal conçu aux heures sacrées de la solitude et de la jeunesse, Marghérita se jura à elle-même de le poursuivre toute sa vie envers et contre tout.

Pendant ce temps, le choléra se déclarait à bord. Des bandes de requins suivaient le bateau, flairant la mort et guettant les cadavres qu'on lançait à la mer, cousus en des sacs de toile, un boulet au pied, au son lugubre des cantiques. Et le navire filait ses nœuds interminables entre les brumes de Sainte-Hélène et le sombre pic de Ténériffe.

II

LE MONDE ET LA VIE

ROME. MARIAGE ET MATERNITÉ. — HISTOIRE D'HÉLÈNE. — LE SALON DE FLORENCE. — PASQUALE VILLARI. — UN LIVRE SUR L'ITALIE.

Forge ton courage avec ta Douleur ;
Tisse ton âme avec ton Espérance !
M[te] ALBANA.

Les *mémoires* de Marghérita Albana se terminent ici. Les jours d'une adolescence heureuse sont les seuls dont le lointain mirage ait tenté plus tard sa plume et retenu sa pensée. Elle y retrouvait la fleur de son âme vierge avec les plus beaux horizons de la terre, la Grèce, — l'Inde, — l'Océan. Peu de femmes et peu d'hommes ont eu l'avantage de se développer dans une si vaste atmosphère et de la respirer si largement. Après un tel rêve, l'horizon ne pouvait que se rétrécir. La lutte de la vie allait commencer au contact de la réalité.

De 15 à 20 ans, nous retrouvons M[te] Albana établie avec sa tante à Rome, dans un bel appartement de la place d'Espagne, où son oncle, Sir Frédéric Adam, les rejoignit après avoir pris sa retraite.

Si la Grèce et l'Inde sont des écoles de beauté, de religion et de philosophie, Rome, cette Niobé des nations, comme l'appelle Byron, est la grande école de l'histoire. Ce n'est pas seulement l'histoire romaine qu'on y apprend,

de Romulus à l'Empire, des Barbares et des premiers chrétiens à la papauté et à la Renaissance; c'est en quelque sorte l'histoire du monde entier, celle d'Orient et d'Occident qui s'y presse et s'y condense, qui s'y rencontre et s'y mesure dans une arène gigantesque, comme jadis les gladiateurs de toutes les nations dans un monstrueux Colysée. Ici l'histoire surgit de partout, du sol et du sous-soul des sept collines bâties et surbâties. Elle se lève de tous les points de cette compagne romaine, sillonnée d'aqueducs, ondulée comme une mer et qui recouvre de ses vagues des peuples disparus. Elle bourdonne avec mille voix, elle s'échappe en mille figures de ces rues, de ces basiliques et de ces tombeaux innombrables, depuis les bains de Caracalla jusqu'au château de St-Ange, depuis la grotte d'Egérie jusqu'au Vatican. Elle blanchit et rutile en chairs palpitantes sur les toiles des musées; elle pleure comme une Nymphe abandonnée dans les bosquets solitaires des villas; elle rit comme un Triton dans les fontaines publiques, entre les grands chapeaux des paysans et les robes rouges des Transtévérines; elle vous guette comme un sicaire dans l'ombre des palais; elle parle avec la voix des Dieux, aux monts Sabins, dans le gouffre de Tivoli, sous le temple de la Sybille ; elle prophétise avec les Christs nimbés, dans l'horreur des cryptes et des catacombes. Histoire passée et morte ? Non, histoire actuelle et vivante. Car ces personnages de tous les temps, héroïnes, courtisanes, Césars et papes, saints et scélérats vous assaillent en criant: « Nous ne sommes que des ombres, mais nous sommes des millions. Et toi, misérable vivant, puisque tu es venu, tu vas oublier ta vie et vivre de la nôtre ! »

La jeune Grecque, qui avait vu l'Inde et l'Atlantique, n'eut pas ces surprises. L'histoire en elle-même ne la touchait guère ; elle n'aimait que les héros et la beauté. On l'eût fort étonnée en lui disant qu'elle se passionnerait un jour pour toute cette poussière. Elle la regarda avec indifférence d'abord, puis avec tristesse, enfin avec

intérêt comme quelqu'un qui cherche à tout comprendre. Si, du haut des jardins splendides du Monte Pincio, elle aimait à jouir du panorama magnifique de Rome couronné par la coupole de Saint-Pierre, elle admira médiocrement les ruines romaines et l'architecture de la Renaissance qui ne répondait pas à son idéal. Elle ne donna qu'une attention distraite aux classiques peintures qui lui parurent belles mais trop académiques. Seules les sculptures antiques la satisfirent. A cette époque, l'administration du St-Siège accordait parfois à quelques privilégiés l'autorisation de faire au Vatican des visites nocturnes, à la lueur des flambeaux. Pendant le silence de minuit, on promenait des torchères allumées parmi les beaux fantômes de marbre du musée Pio Clementino. Et, çà et là, émergeaient des ténèbres les molles Bacchantes, les corps souples d'athlètes, les têtes diaphanes des Olympiens. D'un geste subit, ils apparaissaient et disparaissaient dans l'ombre épaisse, la flamme au front et comme vivants, sous la torche capricieuse. — Marghérita salua avec amour les dieux de son rêve qu'elle crut reconnaître !

La société, alors si brillante de Rome, lui inspira une curiosité un peu dédaigneuse. Elle en admira la somptuosité, le bon goût, les manières exquises, mais la trouva trop figée en ses préjugés séculaires. Déjà elle déployait dans le monde l'art de la conversation et celui de faire parler les hommes. Aux savants elle demandait leurs découvertes, aux artistes leurs songes, aux marins leurs aventures. Lorsqu'un Don Juan professionnel l'accablait de compliments, elle le remettait en place d'un sourire ironique et lui disait : « Gardez pour d'autres ces fadaises. Si vous voulez m'intéresser, dites-moi ce que vous pensez des femmes des différentes nations. Car vous devez les connaître !... » Aussitôt Lovelace flatté s'épanouissait en comparaisons savoureuses, en théories suggestives. Chose bizarre, presque tous ces messieurs s'accordaient à donner la palme de la galan-

terie aux Anglaises fougueuses qui ont jeté leur bonnet par-dessus les moulins. La jeune fille écoutait, moitié souriante, moitié railleuse, et de graves réflexions sur son sexe et sur l'autre glissaient sous son grand front d'albâtre. Sa joie était de visiter les artistes dans leurs ateliers. Elle vit le vieux Thorwaldsen un peu avant sa mort. Il la toucha par sa modestie. Après lui avoir montré toutes ses œuvres, il s'arrêta devant une petite statue grecque, et, baissant avec mélancolie sa tête majestueuse : « Mademoiselle, dit l'illustre vieillard, j'ai travaillé toute ma vie, mais je n'arrive pas à cela. » A cette époque, Gypson fit le buste de Mte Albana, dont la photographie est reproduite dans ce volume. C'est le meilleur portrait d'elle qu'on ait fait, avec celui peint par sa fille. L'original se trouve aujourd'hui au musée britannique de Londres. Le sculpteur, qui réussit à faire un chef-d'œuvre, déclara que jamais tête ne lui avait donné autant de mal à cause des nuances fuyantes du modèle dans l'harmonie des lignes. Naturellement il n'a pu rendre ni l'éclat des yeux, ni la variété de l'expression qui prêtait à cette physionomie classique une mobilité chatoyante, un mélange énigmatique de force et de morbidesse [1].

1. De cette époque je raconterai une anecdote qui montre la clairvoyance et l'énergie que savait déployer la jeune fille lorsqu'elle prenait en main la cause des autres. Elle avait une amie d'Angleterre du même âge qu'elle, héritière d'une grande fortune et orpheline. Le tuteur qui l'avait élevée en administrant ses biens couvait le projet lucratif de lui faire épouser son fils. La jeune fille, âgée de seize ans, ne l'aimait pas, mais la faiblesse de son caractère l'avait fait consentir. Elle se confia à Mlle Albana, lui disant qu'elle se résignait au destin parce qu'elle n'aurait jamais le courage de résister au tuteur qui la terrorisait. « — Aurais-tu le courage de lui avouer la vérité en ma présence, si je parlais d'abord ? — Oui. — Alors viens ! » Les deux jeunes filles se trouvant devant l'homme d'affaires, Marghérita lui dit avec le plus grand calme : « — Mon amie ne peut pas épouser votre fils, parce qu'elle ne l'aime pas. » Le tuteur, bondissant comme un tigre sur sa pupille, la saisissant par les bras et la secouant avec violence, s'écria : « Est-ce vrai ? Réponds ! Veux-tu répondre ? — C'est vrai, balbutia la pauvre enfant tremblante comme une feuille et plus morte que vive. — Ce que vous venez de

Mlle Albana avait environ vingt-deux ans, quand la société romaine apprit, non sans surprise, son mariage avec un Grec de Céphalonie. Giorgio Mignaty était un jeune homme sans fortune et sans position, venu à Rome pour étudier la peinture. Ce mariage fut le résultat d'un coup de tête de la jeune fille et d'une sorte de gageure. Supérieurement belle et intelligente, richement dotée par son oncle, Mlle Albana avait été souvent demandée en mariage et avait refusé les plus beaux partis. Le vide et l'hypocrisie de la vie mondaine, qu'elle avait déjà pénétrés, lui inspiraient une horreur instinctive et un mépris profond. Le jeune Céphalonien, mal vêtu, contrastait par sa rudesse, son air triste et un peu farouche, avec les dandys qu'elle voyait tous les jours. C'était un homme fruste, sans profondeur d'âme, sans supériorité d'intelligence, avec des naïvetés et des emportements d'enfant terrible, mélange curieux de faiblesse et de violence, qui n'excluait pas une grande bonté naturelle. Mais il était pauvre, inconnu et passionné pour son art; autant de qualités rares pour la jeune fille généreuse et enthousiaste. Giorgio Mignaty s'était présenté à l'ancien gouverneur de Corfou avec la recommandation d'un personnage important de l'île. Le général Adam, affable et gracieux pour tous les hôtes de sa maison, l'accueillit avec faveur. Il avait l'adoration de sa fille adoptive et n'imaginait pas qu'il lui viendrait à l'idée d'épouser un jeune homme qu'il jugeait son inférieur par l'éducation autant que par le rang social. Lady Adam par contre s'était aperçue avec la perspicacité des femmes du penchant de sa nièce pour le peintre. Loin de s'y opposer, elle le fa-

faire est une indignité, vociféra le tuteur en grinçant des dents et en se retournant vers Mlle Albana. Je le dirai à vos parents ! — Dites-le leur; je n'ai fait que mon devoir d'amie. » Marghérita fut vertement semoncée par sa tante. Quant au général, en apprenant le fait, il partit d'un grand éclat de rire qui était une absolution. L'important c'est que la pupille échappa aux griffes de son tuteur et devint plus tard la duchesse S.

vorisa. Quoique sa nièce n'usât de sa grande influence sur le général que pour le bien des autres, elle en était toujours jalouse. Une mésalliance de la tant prônée Marghérita lui parut une revanche et une délivrance. Avec la ruse proverbiale des Céphaloniens, Giorgio Mignaty comprit tout de suite le parti magnifique qu'on pouvait tirer de la situation. Le caprice de la superbe jeune fille pouvait l'arracher à son néant et l'aventure devenir la fortune de sa vie. Il commença par faire une cour assidue à lady Adam et devint son humble serviteur. Celle-ci permit aux jeunes gens de se rencontrer dans son appartement à l'insu de Sir Frédéric. Souvent même elle les laissait seuls. Dans une de ces entrevues, où le peintre racontait ordinairement les difficultés et les déboires de sa vie, il risqua une déclaration brusque. Mlle Albana y répondit avec froideur. Aussitôt le jeune homme, feignant le désespoir, l'éprouvant peut-être, reprocha avec amertume à sa protectrice de s'être jouée de lui. La jeune fille se récria avec indignation. Profitant de ce mouvement et poussant l'audace jusqu'au bout, l'aventurier de Céphalonie mit la patricienne corfiote, entrée dans l'aristocratie anglaise, au défi de l'épouser. Blessée dans l'orgueil de son courage et emportée par la compassion, Marghérita affirma hautement qu'elle en serait capable. Le jeune homme prit acte de sa promesse et sortit sûr de son avenir. Il avait bien calculé. Marghérita n'était pas un caractère à revenir sur une parole donnée. Quand le général apprit de la bouche même de sa nièce sa résolution, il fut navré. Il usa de tous les raisonnements et de toutes les supplications possibles pour l'en détourner, jusqu'à se mettre à genoux devant elle. Tout fut inutile; elle demeura inflexible. La cérémonie nuptiale eût lieu à la chapelle grecque de Rome et les jeunes mariés s'établirent pour quelque temps à Venise.

Il y eut dans ce mariage une grande part de surprise et d'entraînement, mais il y eut aussi cette nécessité intime qu'on appelle la fatalité. Je veux dire que les grands

événements de notre vie nous sont imposés par la nature de notre caractère et par les circonstances extérieures. La liberté humaine consiste dans le parti que nous savons en tirer pour le bien ou pour le mal, pour avancer ou pour reculer. M^te^ Albana savait à l'avance qu'elle ne réaliserait pas ses rêves dans cette union, mais elle sentait que l'heure était venue pour elle de vivre toute la vie de la femme, et peut-être un instinct secret l'avertissait-il qu'elle la vivrait plus librement sous cette forme que sous une autre. Elle s'aperçut bientôt que non seulement son mari était incapable de comprendre sa nature profonde, mais encore qu'elle n'aurait aucune influence sur lui et sur son travail. Son esprit instable et borné n'était susceptible d'aucun développement. Quant à son talent de peintre, il fut si douteux qu'il resta jusqu'à la fin un apprenti convaincu de son art sans jamais parvenir à aucune maîtrise. Il resta toujours devant sa femme dans une sorte d'admiration muette et de crainte comme devant un être supérieur qu'il ne pouvait comprendre, pareil à un bon chien de garde que le maître hypnotise du regard et mâte d'un geste, malgré tous ses aboiements.

Pendant les premières années de son mariage, la passion d'âme de la jeune femme se porta tout entière sur la maternité. En peu d'années, elle eut trois enfants : Démétrio, Aspasie, Hélène. Le premier mourut en bas âge, la troisième à cinq ans; Aspasie seule a survécu. Quant à Hélène, ce fut une enfant merveilleuse et peut-être la plus haute révélation dans la vie de sa mère. Sa courte histoire est le seul épisode de son existence qu'elle ait noté après ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Aucun événement n'exerça une si profonde influence sur ses idées religieuses et philosophiques. Pour le résumer je n'aurai qu'à citer ses paroles. Elles prouvent d'une façon extraordinaire à quel point la maternité peut devenir une initiation ranscendante.

« La naissance d'Hélène avait été précédée de la perte de Démétrio, qui avait beaucoup assombri mes pensées. Sa venue fut prématurée et faillit coûter la vie à sa mère. Mais aussitôt née, l'enfant devint forte, saine, énergique. Ses yeux larges, foncés, intelligents se dilataient pour une compréhension précoce et la fleur délicate de ses joues s'épanouissait sur la blancheur de sa chair enfantine. Ses membres étaient souples et vigoureux ; la nature ne lui avait refusé aucun don. Mais il est évident que les âmes parfaites naissent avec un sens intérieur de la beauté qui cherche son harmonie au dehors et avec une faculté plastique qui s'exprime dans la croissance physique. L'âme d'Hélène, faite de la plus pure essence, se tissait un corps merveilleux. Elle atteignit à cinq ans une conscience et une beauté qui dépassait de beaucoup son ambiance terrestre et nos perceptions habituelles. Mise en nourrice, Hélène n'en réservait pas moins ses sourires et ses caresses pour sa mère et se tournait constamment vers elle comme l'héliotrope vers le soleil. Sa sœur Aspasie exigeant des soins particuliers, Hélène fixait parfois sur sa mère des regards sérieux et lui disait : « Pourquoi l'aimes-tu comme cela ? » Mais ce nuage de jalousie ne durait qu'un moment et elle se montrait bien contente d'aimer sa mère sans réclamer le même dévouement que sa sœur. Du reste, point morose et très animée. En toute circonstance, elle montrait de la force, de l'indépendance, du courage. Avec cela, une générosité sans limite. Une domestique ayant convoité sa jolie robe, Hélène la saisit à pleins poings en s'écriant : Prends ! Son trait distinctif était une gravité singulière dans l'exubérance de vie et le profond amour pour sa mère. Dans cette enfant, la sagesse innée semblait le sceau de la sainteté.

« Ses facultés se développèrent avec une rapidité prodigieuse. Elle apprit à lire en un clin d'œil et tout de suite se mit à déclamer avec une justesse étonnante. Au point du jour, elle volait à ses livres, les prenait sous

les bras et allait réclamer le baiser de sa mère avec des yeux rayonnants. Puis, au bout de quelques heures d'une lecture acharnée, elle venait raconter ses découvertes et réciter d'une voix vibrante les passages qui l'avaient frappée. Sa mère lui avait donné un livre, où étaient racontées les histoires des grands hommes, héros, réformateurs religieux, etc... Elle comprenait également bien la charité de François de Sales, l'héroïsme des Gracques, la modestie de Cornélie, l'éloquence de Cicéron, le vaste rêve d'un nouveau monde de Christophe Colomb, l'ambition d'un César, l'amour de Dante pour sa Béatrice, et rapportait toutes ces merveilles à sa mère. Quand elle racontait ce qu'elle avait lu, le son pathétique de sa voix, la dilatation de ses yeux. la flamme de son regard la rendaient gigantesque. Quelquefois, elle s'arrêtait, frappée de silence, en exprimant un grand sentiment, et pâlissait en versant des larmes au plus haut point de son enthousiasme. Ainsi faisait-elle en récitant les vers du Tasse, où les croisés aperçoivent Jérusalem : *Ecco Jerusalemme !...* Tout cela semble étrange et presque impossible. Mais dans l'âme de cette enfant, tout était infini et avait sa racine *en haut*. Par ses questions et ses réponses, elle semblait avoir plus que nous tous un guide intérieur. » (*Mémoires.*)

Hélène devenait ainsi pour sa mère non seulement une joie d'amour angélique mais encore une source de réflexions profondes et d'un ordre tout nouveau. Au milieu de ses doutes cuisants, Marghérita Albana n'avait pas cessé de croire à l'Ame et à Dieu comme aux axiômes fondamentaux, aux vérités vitales de la conscience. Mais elle avait senti, depuis son enfance, que les idées religieuses courantes en rabaissent et en rétrécissent le concept. D'autre part, elle était imprégnée des doctrines scientifiques de notre temps, qui ne montrent l'âme que sous la dépendance du corps et dans son évolution terrestre, sans donner aucune idée de son existence antérieure et postérieure, qui seule cependant

expliquerait sa présence et son action sur la matière. Par cette contradiction, elle éprouvait le besoin profond des intelligences supérieures qui veulent contrôler par l'expérience les perceptions intuitives de l'âme et corroborer leur foi par leur raison. L'origine de l'âme demeurait pour elle un mystère troublant. Mais voici qu'un message inattendu lui venait par cette enfant. Des torrents de lumière s'échappaient des yeux d'Hélène, un monde inconnu parlait par sa bouche. Pendant que sa mère lui donnait les premières notions de l'histoire, de l'art, de la religion, l'enfant modeste, suspendue à ses lèvres, lui enseignait, sans le savoir, des vérités bien plus profondes. Hélène était voyante à sa manière, elle lisait les pensées, elle devinait les caractères. Elle disait de tel homme: « Tu crois qu'il est bon, mais il est méchant, » et elle ne se trompait pas. En voyant les peintures sacrées des églises, elle reconnaissait immédiatement les histoires qu'elle avait lues. En somme, elle n'avait pas l'air d'apprendre mais de se ressouvenir. Un jour, dans une villa, au bord de la mer, par un crépuscule de pourpre alangui d'un sanglot lointain de vague, Marghérita Albana tenait Hélène sur ses genoux et lui montrait en l'expliquant un album de gravures. La mère tournait les feuilles et l'enfant suivait attentive. Tout à coup, devant un Christ de Raphaël, Hélène hocha la tête tristement et s'écria en levant ses prunelles lumineuses: « Oh! ma mère, il est bien plus beau! » Et la douceur de sa voix, et le rayon de ses yeux étaient comme trempés d'une vision suave. Un frisson d'au delà glissa sur la jeune femme. D'où venait à l'enfant cette certitude absolue, cette conscience miraculeuse, ce sentiment inné d'un type surpassant toute beauté terrestre? N'avait-elle pas contemplé dans un monde divin l'idéal sublime dont elle portait en elle-même l'irrécusable image? — A partir de ce jour, Marghérita Albana fut irrésistiblement convaincue de l'existence antérieure de l'âme et de son origine céleste. Elle l'avait entrevue

dans sa fille ; un rayon de sa splendeur l'avait touchée.

A cette découverte merveilleuse succéda une lourde appréhension. C'est une croyance générale que de tels enfants ne vivent pas longtemps. M^{te} Albana en fit l'expérience douloureuse. « A cinq ans, Hélène prit froid et une phthisie galopante l'enleva en dix semaines. Elle ne proféra aucune plainte pendant sa maladie et supporta sa terrible toux avec une patience surnaturelle. Vers minuit, elle arrivait à une sorte de clairvoyance et voyait tout ce qui se passait dans la chambre voisine. Quand les yeux de sa mère se remplissaient de larmes, Hélène lui disait pour la consoler : « Douce mère, les anges ne se séparent jamais, et là-haut nous ferons comme eux. » La veille de sa mort, elle appela sa mère pour lui conter un rêve qu'elle avait eu. Elle s'était vue dans un temple. Puis elle avait entendu une voix lui dire : « Viens, mon enfant ! » Et elle s'était sentie monter, monter dans une lumière éclatante. « Je me sentais heureuse, si vraiment heureuse ! J'ai voulu te dire, mère, ce que j'ai vu ; mais je ne peux pas le décrire. » Sa tête couchée sur les coussins était d'une pâleur mortelle, mais une sainte radiance environnait son front avec quelque chose de majestueux. Mère et fille, joue contre joue, enlacées, dans les bras l'une de l'autre, partageaient leur agonie. Ses dernières paroles furent : « J'aime ma mère ! J'aime Dieu ! » Cela fut dit avec un sourire ineffable et un rayonnement de toute sa physionomie. Puis, sans un soupir, sans un murmure, elle rendit l'âme. »

Voici la conclusion de M^{te} Albana sur la vie et la mort de cette enfant, dont le passage fit dans sa pensée comme une large ouverture en y laissant un sillon de lumière. « C'était un privilège d'être à côté de cet être divin et de veiller sur lui. Jamais brève mission ne fut plus glorieusement remplie. On dirait que le ciel a une catégorie spéciale d'anges dont l'office est de séjourner un temps sur la terre et de rendre plus chères à leurs parents les souffrances du triste cœur humain en les attirant à

eux dans leur retour vers la patrie divine. Ce qu'il y a en nous de grâce, de beauté, de poésie nous apparaît transfiguré en eux. Leur sourire est le message d'un autre monde, leur présence sa preuve visible. Ah ! quand vous voyez cette profonde lumière spirituelle philtrer des yeux d'un enfant, de ses paroles trop douces et trop sages, n'espérez pas le retenir ! Car le sceau du ciel est sur lui et la lumière de l'immortalité brille déjà dans ses regards. Et quand il nous quitte, notre vie est comme déserte et perdue. « (*Mémoires.*)

A cette époque, M[te] Albana s'était fixée à Florence, qui devait la retenir jusqu'à la fin de ses jours par son génie fait de grâce, de sérieux et de distinction. Naples et la Sicile sont les morceaux superbes d'une Grèce romantique ; Venise est une ville d'Orient éclose des lagunes ; Rome, immense et houleuse, est la ville éternelle et la métropole de l'Occident ; Florence est vraiment l'Athènes de l'Italie, fière, exquise et parfaite. Blottie à l'orée de l'Apennin, à l'embouchure de la vallée de l'Arno sur la plaine fertile, elle s'élève avec une incomparable élégance entre les collines d'oliviers qui ont l'air de la caresser en la frôlant et le décor magnifique des hautes montagnes qui la protègent sans l'écraser. Collines et montagnes, parsemées de milliers de villas, forment à la cité féerique une conque d'émeraude. Pas une qui ne la couve et ne l'admire ; on dirait qu'elles ne sont là que pour elle. Où que l'on porte ses pas et ses regards, rien ne dérange le tableau d'une ville idéale dans un cadre achevé. A l'intérieur, tout est discret, grave, souriant. Dans ces rues dallées, au bout desquelles s'étagent les collines de Fiésole, on ne serait pas étonné de rencontrer la fille de Portinari, en robe rouge, *color di fiamma viva*, qui fit à son jeune amant un si merveilleux salut. Dans ces jardins ombrés et somptueux, on cherche encore les femmes minces du xiv[me] siècle, pareilles à des anges du Ghirlandajo, bras et mains fines comme des

branches de saules, têtes penchées dans un suave abandon. Si l'on sort de la ville, si l'on monte à la splendide promenade des Colli que la Florence actuelle doit à son illustre syndic Ubaldino Peruzzi, on embrasse d'un seul coup d'œil la ville amoureusement traversée par l'Arno et dominée par ses trois monuments caractéristiques : l'arche sombre de Santa-Croce, la tour hardie du Palais-Vieux et la coupole du Dôme, flanquée du campanile de Giotto. Ainsi, au voyageur qui descend des pinèdes de la Vallombrosa comme à celui qui vient des plages de la Méditerranée, Florence montre d'abord le panthéon de ses grands hommes, sa forteresse de liberté et sa cathédrale chrétienne en marbre de Carrare. Elle se glorifie et se résume dans ces trois édifices.

A Naples on vit ; à Venise on rêve ; à Rome on pense ; à Florence on crée. Quel que soit le songe intérieur d'un homme, tout l'invite ici à lui donner la forme la plus noble : ces palais sévères, ces églises coquettes, la cime mélodieuse de ces cyprès, ces haies vives de roses qui retombent par-dessus les murs, ces statues innombrables et ce chœur de voix immortelles que domine le duo grandiose de Dante et de Michel-Ange. Fleurs, statues, palais, églises, la ville entière dit à l'étranger : Travaille, ose, crée ! Sculpte-toi toi-même ! L'homme est un artiste et la vie une œuvre de beauté !

Mte Albana se laissa captiver par ces harmonies subtiles et profondes. A cela venait s'ajouter que Florence était alors le centre intellectuel le plus actif de l'Italie. Elle s'y composa un salon de choix. La médiocrité et la mondanité tapageuse en étaient rigoureusement exclues. Mais toutes les âmes vraies et tous les esprits supérieurs y étaient accueillis avec sympathie et s'y sentaient retenus par l'atmosphère chaude et lumineuse qui émanait de la maîtresse de la maison. Car non seulement elle savait faire valoir ses amis avec un art charmant et un enjouement spontané, mais encore elle s'intéressait à tous ceux qu'elle recevait chez elle et savait tirer des

plus humbles et des plus muets leur fond caché. Ce salon a vu des artistes comme le sculpteur Dupré; des poètes comme Giusti et Dall'Ongaro; des historiens comme Villari; des critiques comme De Gubernatis et Comparetti; des hommes de science comme Buffalini, le marquis Strozzi et le physiologiste Gianuzzi, élève de Claude Bernard; des hommes politiques aussi divers que le comte Pietro Ferreti, qui fut ministre des Bourbons à Naples et Aurelio Saffi, le triumvir de la république romaine, le noble ami et le disciple fidèle de Mazzini et son intelligente femme Nina Crawford; Antonio Trollope et sa femme Theodosia, mélange capricieux de sang anglais et hindou, Miss Evans (l'illustre romancier Georges Eliot) qui voyageait en Italie avec Lews, Elisabeth Browning, dont la laideur s'effaçait par le rayonnement de son âme et de son génie, l'élégant diplomate et poète lord Lytton; le mystérieux romancier américain Hawthorne, auteur de ce poignant récit *The Scarlet Letter*, qui met en scène le phénomène du stygmate par l'autosuggestion du remords, le grave et doux Longfellow et le fameux Home, le plus grand médium du siècle; enfin, pour nommer encore quelques femmes, la belle comtesse Martinetti, la spirituelle Écossaise Miss Mocleod et sa distinguée nièce Louise de Virte, devenue Mme Ruglioni, la charmante Mme Ricchi, comédienne et auteur dramatique, la comtesse Tomasucci née Klinkofstrœm, une Suédoise italianisée, la charmante et généreuse Française, Mme Adolphine Gosme, traductrice de Carducci, l'exquise et distinguée Mme Athénaïs Golfarelli et quelques étoiles filantes comme les improvisatrices Milli et Rosa Taddei.

Dans les premières années de son mariage, M^te^ Albana n'avait pu réaliser son désir intime d'une véritable communauté intellectuelle avec un esprit parent du sien. Intelligence profonde et âme ardente, elle était destinée à devenir une fécondatrice de la pensée masculine. Elle crut trouver enfin l'exercice de cette vocation et la trouva

en effet, pour plusieurs années, dans son amitié avec Pasquale Villari, qui occupe une place capitale dans cette période de sa vie.

Pasquale Villari était un jeune Napolitain, alors inconnu, mais d'une haute distinction et d'un esprit supérieur. Fuyant Naples, où la tyrannie des Bourbons règnait encore, il était venu en Toscane pour s'occuper de travaux historiques et méditait déjà d'écrire l'histoire de Savonarole qui devait le rendre célèbre. Il faut lire la belle étude consacrée par Villari à son ami de jeunesse Luigi la Vista, mort à vingt ans, dans une insurrection contre Ferdinand II de Naples, pour se rendre compte de la surexcitation patriotique et de l'ardeur intellectuelle qu'avait suscitée dans cette génération la réaction monarchique et cléricale des Bourbons. « L'école d'enseignement supérieur nous semblait, dit Villari, le seul sanctuaire que la corruption bourbonienne n'avait pas encore contaminé. Tout autour de nous était vulgaire et abject. Nous nous unissions non seulement pour apprendre mais encore pour aimer et pour nous élever à des pensées généreuses. » (*Villari, Scritti Vari, 1894.*) Le maître vénéré de cette phalange napolitaine était l'illustre De Sanctis, le rénovateur de la critique philosophique et littéraire en Italie. Il avait initié ses élèves aux idées humanitaires de la Révolution française, à la poésie romantique anglaise et allemande, à la philosophie de Hegel, de Fichte et de Kant. Cette masse d'idées fermentait pêle-mêle dans ces cervelles en ébullition, impatientes d'échapper au joug puéril des *puristes* autant qu'à l'insupportable tyrannie des Bourbons et de l'Autriche. Pour ces jeunes gens, la parole suprême *Italia* signifiait à la fois la renaissance morale, la rénovation intellectuelle et l'affranchissement de la patrie. Ses quatre syllabes magiques joignaient, dans un accord parfait, les grands Italiens du passé, Dante, Pétrarque, Manzoni, Léopardi, aux fiers lutteurs du présent, Mazzini, Massimo d'Azeglio et à tous les héroïques martyrs du Spielberg.

En arrivant à Florence, Villari se cherchait encore lui-même. Esprit critique et philosophique, plutôt qu'artistique et imaginatif, pénétré de hautes aspirations morales et d'une noble ambition, il n'avait fait qu'entrevoir son but, ignorant encore les moyens de l'atteindre. Ce fut Sir Adam qui le présenta à sa nièce M^te^ Albana Mignaty, alors dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté et qui réunissait, en son salon de Florence, une société d'élite. M^te^ Albana s'intéressa tout de suite à cette jeune intelligence en pleine éruption de vie et d'idées, qui agitait les longs desseins et les vastes pensées. L'étude qu'il avait faite sur un de ses amis défunts, où il affirmait son dévouement avec une exaltation juvénile, acheva de gagner et d'enflammer le cœur de la jeune femme. Elle crut apercevoir en Pasquale Villari cette même faculté d'enthousiasme illimité et d'immersion dans les autres qu'elle possédait elle-même et qui lui faisait répéter souvent le mot du grand poète persan Hafiz : « S'oublier dans un autre est s'oublier en Dieu. » Elle devait s'apercevoir plus tard que cette faculté d'enthousiasme, quoique très sincère et très sérieuse chez son ami, résidait dans son intelligence plus que dans son âme et qu'elle rencontrait des limites infranchissables dans les timidités du critique ou dans les calculs du politique. Mais elle subissait alors le premier éblouissement d'une affection naissante et s'y livra sans crainte. Elle interrogea le jeune homme, qui lui confia ses projets, ses doutes, ses espérances. Elle lui promit son aide, son appui et le meilleur de sa sympathie. On s'écrivit, on se vit tous les jours, on s'aima. Et ce fut bientôt un de ces attachements fréquents en Italie, et qui ont la réputation d'y être plus solides que les mariages.

Une vive communauté intellectuelle s'établit donc entre Marguerite Albana et Pasquale Villari. L'Italie renaissante apparaissait à la jeune femme dans ce jeune homme timide, mais plein d'un feu concentré, qui semblait chercher l'espace et la vie pour respirer plus librement et

mesurer sa force. Elle vit en lui une âme à chauffer, une intelligence à développer. Elle se consacra entièrement à cette œuvre. Pour une série d'années, la pensée, le travail et l'avenir de son ami furent son avenir, son travail et sa pensée unique. — Il trouvait en elle tout ce dont il avait besoin : un esprit de premier ordre, une culture universelle, un salon cosmopolite d'hommes et de femmes triés sur le volet, les plus belles relations en Italie et en Angleterre, enfin cette sympathie intelligente qui est autre chose et plus qu'une collaboration littéraire, puisqu'elle est la fécondation de la pensée intime. Beaucoup de puissances l'attiraient et le déconcertaient dans cette nature multiple: la diversité de ses sympathies prodiguées à tant d'hommes et de choses ; les emportements de ses enthousiasmes qu'elle ne mesurait jamais et qui cependant n'ôtaient rien à la clarté de son jugement et à la liberté de son cœur ; la royale audace avec laquelle elle se lançait dans les opinions et les sentiments, bravait le monde, se moquant du qu'en dira-t-on, toujours sûre d'elle-même, n'écoutant que ce qu'elle croyait juste et beau; la domination de la pensée et la passion du dévouement ; l'acuité de l'observation et la richesse d'une vie intérieure que le monde ne soupçonnait pas ; enfin — dans le fond mystérieux de son être — un arcane impénétrable à tous et à lui-même. Ces manifestations en apparence contradictoires, d'une nature à la fois très complexe et très une, étonnaient beaucoup le Napolitain. Il n'en saisissait pas le lien ; il n'avait pas la clef de cette âme. Mais il se sentait aimé et compris dans ce qu'il avait de meilleur. Pourquoi n'en eût-il pas profité ?

Le beau livre sur *Savonarole* fut écrit dans cette atmosphère et sous cette influence. La part qu'y prit Mle Albana fut des plus importantes. Villari avait l'érudition, le travail acharné, une puissance d'analyse et de dialecticien subtil avec le goût des idées générales. Son amie lui apportait l'expérience de la vie et des hom-

mes, une connaissance des littératures étrangères d'autant plus approfondie qu'elle parlait l'anglais, l'italien et le français comme trois langues maternelles, sans ombre d'accent étranger mais avec la mélodie puissante de son âme. Elle lui apportait aussi le don précieux de l'intuition psychique avec ce sens du relief et de l'harmonie des ensembles qui est la qualité grecque par excellence. Elle élargit l'horizon de l'historien, elle aiguisa son regard, l'aida activement dans l'élaboration et dans la composition de son œuvre, dont elle suivait la lente construction avec une sollicitude maternelle. Si grande était la confiance de l'auteur en son guide qu'il remania jusqu'à dix fois certains chapitres, les bouleversant chaque fois de fond en comble parce qu'ils n'avaient pas encore atteint la vie et la perfection qu'elle exigeait de son ami. Villari ne jugea pas à propos de dédier publiquement son livre à Mme Albana Mignaty, mais il écrivit dans l'exemplaire qu'il lui remit : *A celle sans laquelle ce livre n'aurait pas été écrit*. — Quand *Savonarole* parut, il obtint un succès aussi éclatant que durable. Pasquale Villari fut classé parmi les premiers historiens de l'Italie. Son livre lui valut en outre la place de professeur d'histoire à *l'Istituto di perfezionamento* de Florence, charge qu'il sut remplir avec toute l'autorité de son talent et de son caractère.

Rien ne semblait devoir entamer une amitié couronnée d'un si beau succès. Toutefois le temps, cet implacable destructeur de tout ce qui n'est pas fondé sur les arcanes de l'âme et cimenté de ses intangibles mystères, devait amener une scission graduelle entre ces deux êtres. Il y a, dans l'amour comme dans l'amitié, des différences d'idées et de sentiments qui ne sont d'abord que des lézardes imperceptibles mais qui deviennent avec le temps des abîmes. Villari était devenu illustre. Il se lança dans le monde et dans la politique. Son caractère et son esprit s'accentuèrent avec la réussite et l'ambition croissante. Une notable divergence éclata entre lui et son

amie, le jour où il éprouva le besoin de faire une profession de foi positiviste, à la suite du mouvement d'idées qui triomphait en France avec Taine et Renan. M[lle] Albana ne s'était jamais attachée à aucune philosophie d'école ni à aucune foi d'église. Platonicienne avant d'avoir lu Platon, théosophe sans le savoir, occultiste par intuition et par expérience, religieuse par l'âme et par la pensée, elle affirmait qu'on ne peut retrancher du domaine de l'investigation ni le prétendu surnaturel qui n'est que le monde des forces inconnues, ni la métaphysique qui est l'essai toujours imparfait mais toujours nécessaire d'un système de l'univers au nom de l'Idée. Elle croyait à la souveraineté absolue de la science de l'Ame et de l'Esprit sur toutes les autres sciences. Elle trouvait donc le positivisme d'Auguste Comte et de Littré, qui veut remplacer la philosophie idéaliste et le sentiment religieux par les sciences particulières, une théorie étroite et stérile. Elle voulut dissuader son ami de s'en proclamer l'adepte. Mais, entraîné en partie par son scepticisme de critique, en partie par son besoin de suivre le courant du jour et d'en être le *leader* en Italie, il ne l'écouta pas et publia son article. A ce positivisme intellectuel s'en joignait un plus pratique, qui consistait en un certain nombre de petites habiletés et de petits compromis, dans la conduite de la vie, que les Italiens appellent *la politica* et qui répugnaient à la droiture foncière de Marghérita. Elle trouvait que l'apôtre se changeait en politicien et qu'un Machiavel inattendu surgissait de son Savonarole d'autrefois. Alors, avec des défis d'Amazone et des rires de Walkyrie, elle lui opposait ses enthousiasmes dionysiaques, ses hardiesses imprudentes et sa foi dans le triomphe de la vérité sans ruse ni détour. Parfois le politique habile raillait son amie avec cette remarque : « Vous dépensez votre bien en pure perte. » Parfois il s'en effrayait et disait avec dépit : « Après tout vous me connaissez, mais moi je ne vous connais pas ; il y a en vous le moment incalcula-

ble. » Entre temps, quand il laissait tomber son masque de douceur et d'humilité, Villari, devenu puissant et homme d'importance, montrait un caractère jaloux, exclusif, dominateur, et serait devenu dans l'intérieur de son amie un inquisiteur gênant, un tyran redoutable — si elle le lui eût permis.

Un incident, futile en apparence mais très grave au fond, fut pour Mte Albana une de ces révélations foudroyantes où le caractère d'un homme se trahit. En 1866, lors de la fête de Dante à Florence, elle eut l'idée d'écrire un petit livre sur l'Allighieri et son temps. Dans sa pensée cet essai n'était qu'un modeste hommage au poète enchanteur de son adolescence, que l'Italie allait célébrer comme le plus grand représentant de son unité nationale, et dans lequel le monde entier salue depuis un siècle le vrai précurseur de l'âme moderne. Quand Mte Albana manifesta ce désir, Villari le combattit de toutes ses forces, sous prétexte qu'elle n'aurait pas le temps d'achever convenablement un tel livre, qu'il serait bâclé et qu'elle n'y pourrait donner sa mesure. « Vous ne savez pas ce que c'est que le métier d'écrire, dit-il, c'est trop tard, et puis vous ne trouverez pas d'éditeur. » Devant ce mauvais vouloir et cette opposition formelle, Mte Albana se tut, acheva son manuscrit sans rien dire et le fit imprimer à ses frais. La veille de la fête, elle présenta à son ami le volume coquettement broché et orné d'une gravure représentant le jeune Dante d'après la fresque de Giotto. Villari resta muet d'étonnement, puis s'écria avec une sorte de rage intérieure : « Quand vous avez une idée en tête, vous passeriez sur le corps de votre père pour la mettre à exécution ! — Avant de me juger si sévèrement, lisez le livre, dit Marghérita en souriant, vous me direz alors si je me suis compromise. » Trois jours après, elle lui demanda : — « A propos, avez-vous lu mon petit livre? Comment le trouvez-vous? — Il est bien, » répondit sèchement l'auteur de *Savonarole*, et jamais plus il n'en souffla mot.

Mlle Albana n'avait aucune ambition littéraire, mais un besoin absolu de réciprocité dans l'affection. Ne mesurant pas la sienne, elle souffrait de voir ses amis lésiner sur la leur. Elle fut donc frappée au cœur de cette froideur allant jusqu'à l'hostilité devant sa première tentative de travail indépendant. Sans se plaindre et sans en laisser rien paraître, elle se demanda si son plus intime ami était bien celui qu'elle avait cru. Par quel soin méticuleux, par quelle discrétion ombrageuse voulait-il qu'elle demeurât dans l'ombre? Quoi! le monde devait-il ignorer jusqu'aux épanchements spontanés de son âme et de sa pensée pour que l'ami privilégié en profitât à lui tout seul? Craignait-il qu'on ne découvrît la source où il avait si largement puisé? Ah! les âmes riches, qui ont en elles-mêmes une source inépuisable, ne craignent pas d'avouer quand elles se sont abreuvées chez les autres! Elles ont même besoin de le crier tout haut et il leur semble alors qu'elles s'enrichissent de toute leur admiration, de tout leur amour, de tout ce délicieux oubli d'elles-mêmes qui leur ouvre l'infini! Certes ce n'était pas là ce que Villari sentait pour sa grande amie. Elle n'était pas pour lui une âme vivante que l'on aime pour elle-même et dont on demande l'épanouissement au grand jour, mais une mine dont on exploite les trésors et que l'on cache avec anxiété. — Telles étaient les réflexions silencieuses et peu réjouissantes de Marghérita. La harpe éolienne, qui frémissait en elle aux vents orageux de la terre comme aux souffles purs de l'Au delà, vibrait toujours, mais ne trouvait plus d'écho. La grande, l'irrémédiable solitude recommençait... Le beau rêve de Psyché s'effondrait, — *la lézarde* était devenue *l'abîme*.

Les âmes qui se sont rapprochées, et qui ont cru se confondre sans y parvenir parce qu'elles diffèrent dans leur plus subtile essence, ne se divisent pas en un jour. Mais alors le mur, qui s'élève entre elles par un travail quotidien et insensible, devient d'autant plus infran-

chissable qu'il grandit dans une apparente intimité. On vit ensemble, on a l'air de s'occuper des mêmes choses, — et des océans vous séparent. On s'entend encore en paroles, — et les pensées voyagent en d'autres mondes, à des millions et des millions de lieues.

Scission profonde, dont l'homme ne se rendait aucun compte et qu'un choc venu du dehors pouvait seul lui faire comprendre, mais dont la femme avait parfaitement conscience. Néanmoins la séparation extérieure et définitive n'eût pas eu lieu sans une nouvelle affection souveraine qui s'empara du cœur de la femme et qui rendit la rupture inévitable. Il ne m'appartient pas de parler en détail de cet évènement, mais je raconterai la dernière phase de la vie de Marghérita Albana dans les deux prochains chapitres. Dans celui-ci, je tenais à résumer, avec une exactitude scrupuleuse et dans leur vérité psychologique, les rapports de Marghérita Albana avec Pasquale Villari et à montrer, en toute impartialité, l'action féconde qu'elle exerça généreusement sur un des hommes les plus éminents, sur une des plus belles intelligences de l'Italie contemporaine.

Dans la dernière année qui précéda sa rupture avec Villari, Marghérita Albana écrivit un livre anglais intitulé *Sketches of historical past of Italy*. Elle l'esquissa pour se distraire de ses solitudes intimes, n'en montrant pas une ligne à son ami, qui du reste ne s'y intéressait pas. Son but était « de rejoindre en une chaîne les anneaux épars et brisés qui rattachent la Renaissance italienne au monde antique ». Les chapitres les plus intéressants sont une peinture de la Constantinople du Bas-Empire, un récit dramatique de la lutte de l'Empire et de la Papauté, une curieuse étude de l'art bizantin du Mont Athos et de son influenee sur l'art italien, enfin un tableau brillant du siècle de Dante. Ce livre ne fut publié que six ans plus tard à Londres (chez Bentley) en 1876 et fut accueilli avec faveur en Angleterre, en Italie et en Allemagne. Malgré ses mérites, il ne donne

cependant qu'une idée fort imparfaite de la personnalité et du talent de l'auteur. On y trouve sa science et son jugement, mais non sa sensibilité et son imagination. Il m'apparaît comme un exercice ascétique qu'elle s'imposa pour tromper l'ennui de son isolement de cœur. Son âme, à qui l'enthousiasme donnait des ailes et une sorte de génie, s'y montre à peine. Une chose y perce pourtant, sa compréhension et son grand amour de l'Italie qu'elle avait affirmée d'autre part en travaillant elle-même à sa résurrection nationale [1]. Aussi prit-elle pour devise de son livre la jolie canzone du roi Manfred. La Grecque amoureuse de l'Italie disait à sa patrie adoptive ce que le blond trouvère du Nord disait en rimes gracieuses à sa brune Sicilienne :

Il vero certamente credo dire
Che fra le donne voi siete sovrana,
E d'ogni grazia e di virtù compita
Per cui morir d'amor mi saria vita.

Cet amour conscient, cette intelligence vibrante, *intelletto d'amore*, dirait le Dante, d'une Italie idéale et en quelque sorte éternelle devait trouver son expression dans son livre sur le Corrège, qui fut écrit dans l'épanouissement de tout son être et dans l'exaltation de son âme.

[1]. Je négligerais une partie importante de l'activité de Marguerite Albana en ces années si je ne citais, pour mémoire, les articles hebdomadaires qu'elle publia régulièrement pendant plusieurs années dans le *Daily-news* et qui obtinrent le succès le plus vif. Elle y résumait à grands traits les événements potitiques, militaires et sociaux de l'Italie qui se passaient sous ses yeux, racontant, au jour le jour, les derniers actes de cette grande épopée nationale du *Risorgimento*, qui avait commencé avec le siècle et devait finir en 1870.

III

L'ŒUVRE ET LA PENSÉE

MA RENCONTRE AVEC MARGHÉRITA ALBANA. — PUISSANCE ÉVOCATRICE DE LA FEMME. — FUSION DE L'AME GRECQUE ET DE L'AME MODERNE. — LA MUSE VIVANTE. — HARMONIE DANS LA CRÉATION INTELLECTUELLE : *LE DRAME MUSICAL* ET LE LIVRE SUR *LE CORRÈGE.*

Non mihi sed luceo.

En décembre 1871, je fis la connaissance de Mme Albana Mignaty. Je lui fus présenté dans son salon de Florence, par Mlle Malvida de Meysenbug, l'auteur distingué des *Mémoires d'une idéaliste* [1], l'amie d'Alexandre Herzen, de Mazzini et de Richard Wagner. J'étais venu en Italie pour écrire mon livre sur *le Drame musical* dans un horizon de beauté et de calme. Je n'avais encore publié que mon livre sur *l'Histoire du Lied*, qui m'avait valu les amitiés précieuses de Michelet et de Sainte-Beuve, et un grand article sur Richard Wagner dans la *Revue des Deux Mondes*, article dont l'enthousiasme juvénile avait fait quelque scandale parmi les

1. *Memoiren einer Idealistin.* Mlle de Meysenbug, qui vit actuellement à Rome, mérite à tous égards le titre qu'elle s'est donnée elle-même par la noblesse de son caractère et une rare hauteur d'esprit. Elle vivait alors à Florence avec la charmante Mlle Olga Herzen, qui devint la femme de mon ami Gabriel Monod.

lecteurs de Scudo et de Henry Blaze de Bury. A cette époque, j'étais loin de me connaître moi-même. Je me sentais une puissante aspiration vers un idéal lointain, situé dans une inaccessible hauteur, mais j'ignorais la route pour y parvenir. Il en résultait pour moi une souffrance secrète, inavouée, une oppression douloureuse de presque tous les instants. Richard Wagner avait été mon premier libérateur en me révélant l'art vivant et complet; un coup de foudre, suivi d'une grande clarté dans le ciel élargi. Marguerite Albana devait être ma plus grande révélation: celle de la Femme, de la Vie et de son Au delà, — j'ajoute : celle de moi-même. Avant de la connaître, le monde et les hommes m'écrasaient d'un poids intolérable. Non seulement je n'osais pas me manifester, mais je ne me doutais pas de mes forces. Du jour où elle devint mon amie, j'osai être moi-même tout entier, au contact de cette grande et libre nature. Je n'exagère donc rien en disant qu'elle fut pour moi « l'Eveilleuse du Dieu inconnu », celle qui nous montre notre propre Idéal, en ouvrant les arcanes profonds de l'Ame.

Elle était alors dans sa maturité radieuse et vivait dans un cercle d'amis de choix dont plusieurs ont marqué dans la littérature et dans la politique de l'Italie. On y rencontrait entre autres Villari, Dall'Ongaro, Trezza et Angelo de Gubernatis, cet Italien passionné pour sa patrie, à l'esprit cosmopolite, resté toujours fidèle à la France, un de ceux qui par son activité infatigable a le plus contribué à ouvrir l'intelligenee de ses compatriotes à tous les courants de l'Europe, de l'Orient et de l'Amérique[1]. Voici comment j'essayais quelque temps après de décrire M[te] Albana dans son salon de Florence de la via Cavour:

« Regardez-la entourée d'un cercle d'amis de diverses

[1]. Voir son bel ouvrage *Italie et France,* écrit en français, ses voyages dans la République Argentine, en Serbie et en Roumanie et son dernier livre *In terra santa,* rempli de tableaux pittoresques et de vues originales.

nations. Elle s'appuie du coude sur son divan. Un châle pourpre de Turquie ou une gaze brodée de l'Inde est jetée sur ses épaules. Les cheveux d'un noir bleuâtre, qui encadrent son grand front, retombent sur son col et se recourbent, comme disaient les Grecs, en boucles d'hyacinthe. La tête se dégage d'une nuque à la peau ambrée et domine par la force du regard. Elle parle de la Grèce, sa patrie d'origine, de l'Italie, sa patrie d'élection, de la France, qu'elle a choisie comme patrie littéraire, pour écrire son plus beau livre. La largeur de ses vues, l'indépendance de son esprit, ses révoltes et ses audaces trahissent le sang paternel. On y retrouve la fierté de ses aïeux épirotes, qui, après avoir combattu pour la liberté, s'exilèrent de leur patrie pour fuir le joug des Turcs. Lorsqu'elle lance ses défis, ses prédictions sur le triomphe de la justice dans l'humanité, on dirait que le cri de Rigas ou le canon de Botzaris retentissent à son oreille.

« Mais observez-la un instant après. Elle plaisante, elle sourit avec enjouement, et captivé on l'écoute. C'est un homme ou c'est une femme qu'elle attire et qu'elle fixe dans le cercle de sa fascination. Sa divination merveilleuse des caractères, ses questions frappantes de pénétration appellent la confiance. Son regard phosphorescent a des blandices pour chacun. Elle charme, elle épanouit ceux qu'elle enveloppe ainsi. Sans le vouloir, sans le savoir peut-être, ils lui diront le fond de leur vie, et avoueront daus une première visite à cette inconnue des secrets qu'ils n'ont jamais confiés à personne. Vous avez vu la magicienne. Mais que cela vous rassure ou que vous le regrettiez, elle ne pratique que la magie blanche, faite de clairvoyance et de sympathie.

« Voici que Marghérita se transforme encore. Ses yeux lancent des éclairs, les coins de ses lèvres s'abaissent ; sa bouche décoche l'ironie sanglante. Idéaliste jusqu'aux moëlles, elle ne pardonne pas à la prétention, à l'hypocrisie, à la lâcheté, à la faiblesse, aux compromis de la conscience. Ce sont ces passions mesquines, ce sont ces

défauts honteux pour la nature humaine qu'elle démasque, qu'elle crible de ses traits acérés et parfois impitoyables. Ici l'Epirote se retrouve, aiguisée de finesse ionienne. »

Tout le monde s'accordait à dire que ses yeux, d'une grandeur et d'un éclat uniques, étaient la merveille de sa physionomie, son langage souverain et son arme invincible. Sous l'arc délié des sourcils, roulaient d'immenses prunelles noires qui semblaient brunes à force d'être chaudes et lumineuses. Le fluide vital s'y projetait sans cesse avec toute l'âme et toute la pensée. De là leur pouvoir de dilatation et d'enveloppement...

... Mais quel verbe peindrait la flamme colorée
De ces grands yeux nageant dans leur nacre azurée,
Et les vibrations et les rayonnements
De ces prunelles d'or aux vastes tournoiements,
Qui dardent la lumière en longs jets électriques
Par le cristal fondu de leurs globes magiques ?

Tel son regard caressant. D'autrefois sa pensée s'élevait d'un coup d'aile au-dessus du point de vue de son interlocuteur et disparaissait à une hauteur inacessible pour retomber sur lui en une lueur foudroyante, réflétant la beauté nouvelle qu'elle venait de découvrir. C'était son regard d'aigle...

... Ivre, loin de la terre,
Plane en aigle perdu son âme solitaire.
Elle semble couver sur l'Océan qui dort
L'île de son désir avec des ailes d'or.

Je ne suis pas le seul qui ait eu d'elle des impressions analogues. Les femmes autant que les hommes subissaient le charme physique et psychique de cette puissante personnalité. Peu d'années avant sa mort, M^te^ Albana se lia avec une délicieuse Anglaise, poétesse de talent, Mme Swayne, femme d'un helléniste distingué. Elles portaient

l'une et l'autre le nom de Marguerite, qui désigne en anglais la fleur de ce nom et signifie en grec une perle. Pour leur commun jour de fête, Mme Swayne envoya à son amie une poésie ravissante d'où s'exhale comme un parfum d'Anthologie et où elle jouait d'une manière exquise sur le double sens de leur nom de baptême. Ces vers donneront une idée du genre d'enthousiasme que Mlle Albana inspira à de nombreuses femmes. En voici la traduction.

Dame brillante, en ta face classique — habite une magie qui t'est propre — dont le charme rappelle cette grâce attique — que nous cherchons en vain dans les pierres sculptées — mais qui chante encore dans la légende grecque.

« Ton regard peut inspirer la vie — à l'âme la plus obscure parce qu'il renferme — un éclair du feu prométhéen — qui brûle dans les yeux du poète — et dont la flamme sacrée ne peut s'éteindre.

Tu as le droit de vaincre le mal — le droit de ta race héroïque — le haut courage, la trempe de la volonté — qu'aucun âge vulgaire n'efface — et cette beauté que le temps ne tue pas — que l'art ne saurait dégrader.

Je porte le même nom que toi, celui d'une fleur. — Laisse-moi t'envoyer ce tribut. — Car tu es pour moi ce que le vin est pour l'eau. — Depuis l'heure où je t'ai vue — j'ai connu, à travers toi, ma faiblesse, — j'ai connu ton pouvoir. — Je m'incline devant lui.

L'humble fleur soupire en vain — pour devenir la perle, elle aime et se plie. — Tu es la perle, je suis la fleur. — Tu vis, et moi je rends dans un soupir — mon âme insensée et je meurs — inconnue (1).

MARGARET SWAYNE.

1. Bright lady, in thy classic face
There dwells a magic all thine own
Whose charm recalls that attic grace
We vainly seek in sculptured stone,
And but in Grecian legend trace
Alone, alone.

Well may thy glance with life inspire
The dullest soul, for in it lies

Si telle était l'attraction que M^te Albana exerçait involontairement sur les femmes, on conçoit aisément quel était son pouvoir sur les hommes lorsqu'il lui plaisait d'en user.

Entre cette femme, en pleine possession d'elle-même et le jeune homme, en plein devenir, qui lui fut présenté en décembre 1871, il y eut au premier contact une entente secrète, une sympathie irrésistible. Je sentis ce regard solaire me couver avec une curiosité profonde comme pour me pénétrer dans mes dernières fibres. Je me trouvais en présence d'un grand inconnu et d'un foyer de chaleur qui évoquait les forces dormantes de mon être. Elle m'avoua plus tard que ce qui l'avait attiré vers moi c'était le mystère d'une âme singulière, venant de très loin, s'ignorant elle-même et qu'elle se sentait la force d'épanouir. Attraction entre le Midi Conscient et le Rêve du Nord.

En peu de semaines nous fûmes amis de telle sorte

The flash of that Promethean fire
That burns within thy Poet eyes
Whose sacred flame shall n'eer expire
That never dies.

Thou hast the right to vanquish ill,
The Right of thy heroic race;
The courage high — the tempered will
No vul gar era can efface;
Aud the beauty time can never kill
Nor art debase.

To thee, let me thy namesake flower
This tribute send — for thou to me
Art wine to water — from the hour
I saw thee this I know in thee,
I knew my weakness — knew thy power,
I bent to thee.

The lowly flower must vainly sigh
To be the pearl — its will must bend.
Thou art the pearl — the flower I
Thou livest — while I — a breath may rend
My foolish heart — and I must die
Unnoticed end.

que nous n'imaginions pas pouvoir séparer nos existences. Le tourbillon des mois qui suivirent fut tel que nous crûmes y sombrer tous les deux. Chacun, ne vivant plus que dans l'autre, avait perdu son centre de gravité. J'avais suscité en elle la nature dionysiaque jusqu'alors contenue. Elle avait réveillé en moi un monde de pensées, de rêves et de désirs. Echappés d'un long sommeil, ils se précipitaient en désordre vers l'imprudente éveilleuse. Le premier besoin de l'amour lorsqu'il embrasse toute la gamme de l'être humain est un désir de fusion, d'oubli de soi, d'immersion dans l'autre. Ce désir qui, dans la sphère intellectuelle et spirituelle produit l'harmonie et la lumière, produit tout d'abord, dans la sphère passionnelle, un vortex chaotique, où la fête sublime de la vie semble aboutir au gouffre de la folie et de la mort. Le dernier mot de l'existence paraît alors l'étreinte de deux âmes dans le naufrage du monde et leur suprême désir se résume dans le cri d'Isolde :

Dans les flots submergeants,
Dans les sons grandissants,
Dans ton souffle vivant — Univers —
Je plonge, je m'abîme,
Sans conscience — suprême Joie!

Au printemps de l'année 1872, je fis un voyage à Rome et à Naples. Cette absence, pendant laquelle notre correspondance ne chôma pas, nous permit de nous ressaisir l'un et l'autre. Quand nous nous revîmes en juillet, au bord de la mer, nous nous étions retrouvés tous les deux, elle, dans sa belle sérénité, moi, dans mon travail. Plus que jamais nous nous sentions unis. Cependant nous avions compris que le but de notre rencontre devait être non la destruction dans un bonheur égoïste, mais l'affirmation d'un idéal commun dans une double et harmonieuse activité. Cette résolution comportait la subordination de nos vies à ce but, avec tous les renoncements nécessaires que nous imposaient ce travail et

les devoirs particuliers de notre double passé. Nous conclûmes alors, en pleine conscience et dans une joie plus haute, *un pacte d'Alliance pour notre Idéal et d'Amour dans l'Action*. Notre pacte hardi disait : Fidélité de l'âme dans une liberté entière et une égalité absolue. Cette unité d'âme, de pensée et d'action nous l'avons maintenue pendant quinze ans jusqu'au jour de sa mort, en dépit de longues séparations, au milieu de circonstances difficiles, et malgré toutes les fluctuations du monde extérieur. Cette unité fut à tour de rôle l'absorption de l'un dans l'autre, mais non le sacrifice de l'un à l'autre. Elle fut au contraire une fécondation mutuelle, l'accouplement par aimantation de deux individualités diverses, devenues indivises. Je n'ai pas rencontré ailleurs la même intensité de fusion animique et intellectuelle. Mais il n'est pas dit que cet équilibre et cette harmonie, d'un caractère forcément exceptionnel, ne devienne pas plus fréquent à l'avenir, grâce au progrès du développement psychique chez l'homme et du développement intellectuel chez la femme, qui leur permettront une pénétration plus intime. A partir de notre rencontre, nos vies et nos pensées restèrent si mêlées, de près ou de loin, qu'il serait difficile de raconter l'une sans l'autre. Je m'effacerai cependant autant que possible dans cette biographie qui n'est pas la mienne et ne parlerai de moi que dans la mesure indispensable pour éclairer *son* œuvre et *sa* pensée.

Je passai à Florence l'hiver de 1872 à 73 et j'y écrivis le premier volume de mon *Drame musical* dans une harmonie croissante avec l'amie qui s'était si entièrement et si généreusement associée à mon travail. Cette histoire de la Poésie et de la Musique depuis le drame grec jusqu'à Wagner, qui était pour moi la recherche d'un verbe nouveau, le verbe de l'Art régénérateur et libérateur, l'intéressait au plus haut point. Elle s'y oublia complètement. Pendant plus d'une année, elle ne

vécut, ne respira et ne vibra que pour mon livre. Je n'ai jamais vu une telle puissance de s'identifier avec la pensée d'un autre, de la couver et de la faire éclore. Son action ne s'exerçait pas sur l'expression et sur la forme dont j'étais maître, mais sur les Idées-Mères et sur les Sentiments Animateurs. J'avais remarqué tout de suite sa merveilleuse compréhension de la poésie par une interprétation qu'elle fit de Lohengrin le lendemain de sa première représentation à Florence, qui avait eu lieu la veille de notre rencontre. Cette compréhension allait droit au cœur même de l'œuvre, à son centre psychique, au sentiment si délicat qui unit le héros et l'héroïne, à cet amour tissé par la foi, lien sublime et fragile, que rompit d'une manière si tragique le doute d'Elsa. Quant au parfum musical du poème, qui en dégage le mystère, elle en savourait la plus subtile essence en avouant que l'adieu de Lohengrin à son cygne d'une si suave mélancolie, au moment où le chevalier arrive pour accomplir sa mission, lui avait paru l'adieu de l'Ame à son séjour divin avant de s'incarner sur la terre. Sans la comprendre entièrement, je sentis instinctivement qu'elle avait touché du premier geste à ces profondeurs ésotériques de l'œuvre wagnérienne, dont Wagner lui-même n'eut conscience que comme artiste créateur et comme inspiré, mais non pas comme théoricien et comme philosophe spéculatif.

Cette vive intelligence des arcanes divins de la poésie, qui distinguait Mlle Albana, me frappa encore à propos de Shelley, qu'elle me força de faire entrer dans mon histoire de la poésie comme le poète qui représente le mieux les aspirations infinies de l'âme moderne. Nous lûmes ensemble toute l'œuvre du poète, que je n'aurais sans doute jamais deviné si sa voix ne me l'eût fait comprendre. Sa façon mélodieuse de nuancer les vers dans l'intimité était le contraire de la déclamation théâtrale. Elle lisait d'une voix très douce, presque *sotto voce* et qui s'enflait graduellement d'une musique intérieure

comme le frémissement d'une harpe éolienne sous le vent. En l'écoutant, on ressentait ce que l'Asia du *Prométhée délivré* de Shelley éprouve au chant de Panthéa :

My soul is an enchanted boat
That like a silver swan doth float
Upou the waves of thy sweet singing.

Quant à son pouvoir d'Inspiratrice je devais le connaître plus tard dans mes tentatives de création personnelle et surtout dans mes *Grands Initiés*. Je ne saurais désigner autrement ce pouvoir qu'en appelant celle qui le posséda une Muse vivante et passionnée, la Muse-Femme. Elle en eut les enthousiasmes ardents, les tendresses jalouses, les sollicitudes douloureuses :

Maternité de l'Ame, ô tourment, ô désir !
Oui, la Muse est Amante et Mère du poète ;
Elle souffre avec lui ; car son âme inquiète
Contemple l'Idéal qu'il brûle de saisir.

Muse, elle le fut, non pour le monde, où elle portait sa gaité comme un masque et son sourire comme un hochet, mais pour ceux qu'elle aima. Elle le fut royalement, héroïquement, sans arrière pensée, de tout l'élan de son esprit, de toutes les fibres de son cœur, de tout le sang de ses veines. Alors ses visions revêtaient les chaudes couleurs de la vie et ses passions la splendeur d'un beau ressouvenir. A ceux qui lui reprochaient ses excès d'enthousiasme, ses illusions et ses entraînements, elle aurait pu répondre :

Amante du Divin, à jamais je suis Muse,
Car j'ai vibré devant l'auguste Vérité.
J'ai beau tomber — je suis un rayon de Justice,
Je sens brûler en moi la force rédemptrice,
La science d'Amour, l'Orgueil de la Beauté !

Après sa mort, en des heures de solitude et de tris-

tesse, je tentais naguère de rappeler l'image enfuie de la disparue, qui avait laissé en moi un sillon fulgurant, sous les traits *de la Muse d'Éleusis*[1]. Si le poète n'a pas été à la hauteur de la Muse, si l'image pâlit devant le modèle, si l'âme de feu manque au marbre inachevé, je devais à la vérité de dire ce que fut la Femme dans toute la force, dans toute la plénitude de la vie. Pour conclure ce portrait je ne puis que répéter les paroles déjà prononcées dans mes *Sanctuaires d'Orient*: « En Marghérita Albana m'est apparue une fusion complète de l'Ame grecque avec l'Ame moderne. Par elle aussi j'ai compris que la Beauté doit se réaliser dans l'Ame comme dans son sanctuaire le plus sacré avant de s'exprimer sous une forme quelconque dans le monde extérieur. »

Dans l'automne de 1873, les circonstances de ma vie et les nécessités du travail me ramenèrent à Paris. L'heure était solennelle pour M^te Albana et pour moi. Après deux années d'existence partagée dans l'échange quotidien des plus subtiles pensées et des moindres sensations, nous allions recommencer la vie séparée, moi, dans le milieu parisien, où j'avais alors peu d'amis, elle, à Florence, où elle avait négligé et perdu à cause de moi une partie de son cercle. Les revoirs devaient s'espacer à de longues échéances, de saison en saison, d'année en année. Nous étions sûrs cependant que cela ne changerait rien à notre harmonie intime, à la convergence de notre effort. Mais un problème inquiétant se posait pour elle. Depuis deux ans, elle s'était consacrée à moi et comme perdue dans mon œuvre. Quelle serait son occupation nouvelle ? Par quel moyen allait-elle s'associer à mon travail ? Par quelle œuvre affirmerait-elle l'Idéal commun ? Désorbitée, anxieuse, elle cherchait sans trouver. A ce moment je revins d'Alsace passer quelques semaines avec elle à Lugano, avant la grande, la redoutable séparation de l'hiver.

[1]. *La Vie mystique*, poèmes.

Resserré entre des montagnes boisées, aux pentes abruptes, le lac de Lugano est une retraite un peu sombre et qui porte à la rêverie. On y est comme séparé du reste du monde. Drapés dans leurs manteaux de forêts, les monts sévères jettent des ombres monotones. Le lac foncé, qui reflète la couleur du temps, chatoie comme l'œil inquiet de la terre. Nous causions un jour sous les grands arbres de la rive. La conversation tomba sur les correspondances secrètes qui relient entre eux les arts et en font les manifestations diverses d'une même vérité, les organes d'un tout vivant. Elle m'avoua que jamais les tableaux ne lui avaient donné les profondes émotions qu'elle trouvait dans la sculpture, dans la musique et dans la poésie. « Je rêve d'une autre peinture, me dit-elle, peut-être les Grecs l'ont-ils connue, une peinture lumineuse, éblouissante, qui par la séduction de la forme humaine et la magie du regard saurait rendre toute l'intensité de la vie intérieure. — Aimez-vous le Corrège? lui dis-je. — Ce que j'ai vu de lui m'a paru exquis mais un peu mièvre, répondit-elle. — Avez-vous été à Parme? — Non, jamais. — Moi, repris-je, je n'ai fait qu'y passer, mais cette visite m'a valu la plus grande révélation picturale de ma vie. Je la dois aux aquarelles de Toschi reproduisant les merveilleuses fresques du Corrège. La beauté étrange de ces Apôtres et de ces Anges, de ces Madones et de ces Amours m'a donné une impression unique. Leurs yeux me hantent encore. Ils renferment et voient des mondes. — Vous m'étonnez, dit-elle, mais j'ai peine à vous croire. — Eh bien, je veux vous convaincre. Allons à Parme! Au lieu de nous quitter devant ce triste lac, nous nous dirons adieu devant les êtres adorables que je voudrais vous faire connaître. — Soit, j'y consens. Partons demain. »

Ainsi fut fait. En arrivant à Parme, nous entrâmes d'abord au musée. Les tableaux à l'huile du maître ne changèrent nullement l'opinion de ma compagne. Son sourire sceptique continuait. En approchant des aqua-

relles de Toschi, sa physionomie changea d'expression. Tout à coup, elle s'arrêta devant celle qui représente la Vierge en extase, emportée par des anges musiciens des deux sexes dans un vivant tourbillon, couleur de rose et de feu. — Voilà qui est beau! s'écria-t-elle, devenue muette et pâle d'émotion, et j'aperçus dans ses yeux dilatés cette fulguration qui était le signe avant-coureur de ses grands enthousiasmes. Pendant les trois jours passés à revoir à ses côtés toutes les fresques de Parme, je m'aperçus que sa divination du maître dépassait la mienne de toute la force d'un essor inattendu. Déjà elle voyait, elle parcourait, sans les décrire encore, « ces mondes inconnus » que j'avais vaguement entrevus dans les yeux du jeune Saint Jean, qui écrit avec une plume d'aigle sous l'effluve de sa vision. Avec sa fougue habituelle, elle avait pris possession du génie d'Allegri par le sommet, et Il la possédait. Grande fut ma surprise et ma joie. C'était un rayon de soleil dans la tristesse de l'adieu. Quand nous nous séparâmes, elle me dit : « En gagnant votre pari, vous avez fait un beau miracle sans vous en douter. — Lequel? — Celui de me donner une consolation et une tâche. Je sais maintenant que je ne serai pas désœuvrée dans ma solitude. Car je veux dire au monde ce que fut le Corrège! »

Ainsi naquit ce livre. Elle y mit plusieurs années, des recherches patientes, approfondies et la persévérance d'un long désir. Ce désir était double. S'associer à moi dans la littérature de ma patrie par une œuvre de choix et révéler le maître auquel il lui semblait qu'on n'avait pas encore rendu justice. Avant elle, en effet, on admirait les tableaux du Corrège, mais connaissait-on son âme, sa vie, son entourage, le fond de sa pensée et le mot de son œuvre? La Grecque éprise du peintre lombard voulut le ressusciter. Elle traça pour la première fois le portrait de l'homme, elle dessina d'un crayon enjoué ses protectrices, l'abbesse de Parme et Véronica Gambara. Sa sympathie de femme alla jusqu'à s'enamourer du type de

l'épouse aimée qu'elle crut deviner à travers certaines madones plus rêveuses ou plus alanguies. Rien ne la rebuta de ce qui touchait de loin ou de près à sa chère idole, ni les vieilles chroniques de Parme, ni la technique aujourd'hui oubliée des grandes fresques murales, et, chaque fois qu'elle en venait à parler du doux songeur corrégien, la Poésie pensive souriait dans ses yeux. Celui que la critique a surnommé *le peintre de la grâce et de la volupté*, elle osa l'appeler *le peintre des yeux et de l'âme.* Beaucoup de lecteurs trouveront qu'en plaçant le Corrège au-dessus de Raphaël, de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, Mte Albana est allée trop loin et sans doute ils auront raison. L'amour ne veut pas d'égaux à l'objet aimé et se refuse à voir ses défauts. Mais il voit aussi ses qualités mieux que personne. Certains diront encore que le développement sur l'*Idée de la Lumière dans l'œuvre du Corrège* est une trouvaille de génie, mais que le peintre n'y a jamais pensé. On pourrait reprocher de même à Michelet ses pages grandioses sur Michel-Ange et d'avoir écrit à propos de la chapelle Sixtine une ode révolutionnaire. Ce sont là des critiques dont il faut reconnaître la justesse mais qu'on peut accepter comme un éloge. Qu'une statue inspire une mélodie, qu'une fresque suscite un poème, c'est un honneur pour la fresque et la statue, comme pour le musicien et le poète. Ils n'ont pas trahi leur modèle, ils ont répondu à son verbe dans le leur, et le plus bel effet d'un chef-d'œuvre c'est d'en provoquer un autre. Quoiqu'il en soit et malgré quelques erreurs de détail, il me paraît difficile qu'on pénètre jamais mieux l'âme et l'œuvre d'Allegri que dans ce livre. La lumière secrète qui sourit en *Liéto* rayonnait également en celle qui prit le nom de *Liéta* pour ses intimes en souvenir de lui. La même modestie et la même fierté s'exprime dans la devise qu'elle adopta en mémoire de son œuvre terminée : une femme voilée tenant un flambeau avec la légende : *Non mihi sed luceo.*

Dans un fort bel article sur *la vie et l'œuvre du Corrège* du 15 nov. 1881, dans *l'Antologia nuova* Angelo de Gubernatis s'est écrié: « Ce livre semble écrit avec une plume de feu arrachée à l'aile d'un des anges de la coupole de Parme». Comme pour confirmer cet éloge, la cité natale d'Allegri, par un décret de son conseil municipal du 16 mai 1882, nomma Marguerite Albana citoyenne de la ville de Corrège [1].

1. La première édition de ce livre publiée en 1881 fut très remarquée.

Mme Aurelio Saffi en a fait une traduction italienne.

Parmi les nombreux comptes-rendus dans les journaux et les revues, je me souviens d'un poétique article de M. Henry Jouin, l'éminent critique d'art, poète à ses heures, actuellement secrétaire de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans le *Journal de Rome* du 12 mars 1882.— Je rappelle, pour mémoire seulement, mon article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1881 qui est un simple résumé du livre.

Je suis heureux de donner ici les extraits suivants du feuilleton publié dans le *Journal de Rome* par M. Henry Jouin sous le nom de *Pensieroso*.

« Corrège, le peintre inimitable de la beauté sensible, le poète du *Mariage mystique de Sainte Catherine* et de *l'Ecole d'amour*, de *la Nuit de Béthléhem* et de la *Chasse de Diane*, nous apparait également inspiré par l'Idée chrétienne et les légendes antiques. En lui s'opère, dans une mesure où rien n'excède, ce rapprochement de deux forces d'ordres différents, mais qui ne s'excluent ni ne se combattent lorsqu'il s'agit de l'art du peintre, l'idéal et la matière. Une pensée noble, délicate, châtiée, une forme élégante, jeune et vraie, telle est la synthèse du Corrège. Il est tout à la fois le fils et l'héritier de Virgile, de Dante et d'Apelle.

« Peu de figures d'artistes de la Renaissance italienne sont plus sympathiques que celle de Corrège. Raphaël a tari toutes les coupes. Sa gloire est sans ombres. On ferait une bibliothèque des livres consacrés à l'éloge de ce maitre. Pareille faveur ne s'est pas étendue jusqu'à Correge. Les historiens de Raphaël ne souffient mot du peintre lombard. Corrège vit loin du bruit, loin des cours, loin des honneurs. Il est ce que nous appelons en France un rural. Michel-Ange a porté sur lui un de ces jugements que les générations ravies se transmettent; Raphaël Mengs est sans réticence quand il parle du Corrège. Plus près de nous, l'abbé Lanzi, plus près encore, l'abbé Pungileoni ont rendu justice au peintre des Grâces.

« Après eux, une femme de lettres, d'origine grecque, Mme Marguerite Albana Mignaty, qui unit dans son style la profondeur de Mme de Staël à la finesse de Winckelmann, vient de publier un livre définitif, un maître livre sur Corrège.

« Ce qui manque le plus ordinairement à la critique d'art, ce sont les déductions philosophiques. On ne prend pas garde que l'art est une force intellectuelle, et qu'à ce titre comme toutes les forces, il doit

être étudié sans sécheresse, sans pédanterie dans son principe, dans son mouvement et dans son but. Mais l'art est une force insaisissable qui a son expression dans l'œuvre de l'artiste. C'est donc en observant l'œuvre d'art, en lui assignant sa place d'après le degré de perfection dont elle est empreinte et les tendances qu'elle manifeste, qu'il est possible de dire ce qu'est l'art à telle époque et dans telle contrée. Cette vue philosophique et esthétique ne s'improvise pas, elle est le résultat d'une étude approfondie, doublée d'un grand amour.

« Or, le caractère du livre de Mme Mignaty sur Corrège est d'être écrit avec la chaleur et à la clarté d'une logique élevée. Telle page de cette biographie est un traité général sur l'art italien observé librement et de haut.

« Nous applaudissons à l'hommage que Mme Mignaty vient de rendre au grand peintre de Parme. De race grecque, elle était en mesure de saisir le souffle hellénique que Corrège laisse passer en paix sur ses toiles sans que l'épiderme de ses nymphes ou de ses éphèbes frissonne à cette caresse invisible.

« Philosophe, habituée aux discussions élevées que suggère l'esthétique, Mme Mignaty a su dégager de l'œuvre de Corrège et du milieu dans lequel le peintre a vécu la pensée maîtresse qui résume sa vie et lui assure l'immortalité... Chaque œuvre du maître est analysée, je devrais dire traduite en une langue élevée, sobre et brillante. De mon fauteuil, je viens de faire mon pèlerinage à Londres, à Dresde, à Berlin, à Parme... et je voudrais donner à Rome dans cette page rapide, une idée du *Musée Corrège* tel que nous le présente l'historien du maître lombard. »

PENSIEROSO (*Henry Jouin*)

IV

LE RÊVE ET L'ACCOMPLISSEMENT

LE MAL DU SIÈCLE. — UN LIVRE SUR CATHERINE DE SIENNE. — L'OCCULTISME EN EUROPE A LA FIN DU XIXe SIÈCLE. — ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT DES *GRANDS INITIÉS*. — LE PROBLÈME DU XXe SIÈCLE : RÉCONCILIATION DE LA SCIENCE ET DE LA RELIGION ; SYNTHÈSE DE L'IDÉE PROMÉTHÉENNE ET DE L'IDÉE ÉLEUSINIENNE ; LA DIVINE PSYCHÉ ET L'ART LIBÉRATEUR. — UNE SOIRÉE A VENISE. — DERNIERS JOURS DE M^{te} ALBANA.

> Luttons jusqu'à ce que l'Espérance crée de son propre naufrage la chose contemplée.
>
> SHELLEY

Dans la fuite éperdue des années, labeurs, luttes, souffrances, fautes, expiations, tout s'estompe, tout s'efface en lointaine grisaille. Seuls demeurent au pres mier plan, en plein relief, immuables comme d'éternel- symboles, les grands souvenirs et avec eux les Idées Mères de notre vie.

Quand j'évoque mon passé, une image domine les autres. Je me revois tous les étés à Florence auprès de Marguerite Albana. Assise au coin de son divan, entre ses meubles indiens d'ébène incrusté d'ivoire ou de laque ramagée de fleurs d'or et d'oiseaux étranges, parmi ses tableaux et ses bustes de famille, elle lit, écrit ou rêve. A côté d'elle, un bouquet de roses fraîches ou de lilas blancs, don de quelque jeune amie, attire parfois son

visage au milieu de ses corolles parfumées et dilate ses narines frémissantes. Dehors, des troupes d'hirondelles courent de folles bordées dans l'azur étincelant. Elles croisent, elles passent et repassent sur la cité brûlante avec leur cri de joie strident et prolongé. Les persiennes sont fermées contre le soleil d'Août qui plombe sur la Toscane et que réverbèrent les maisons blanches de la via Cavour. Dans ce demi-jour, M[te] Albana apparaît toujours souriante et rayonnante, presque inchangée, miraculeusement vivante et jeune malgré les années qui s'accumulent. De ce coin, furent écrites maintes lettres qui me racontaient sa vie et ses pensées. Maintenant nous causons de nous-mêmes et des autres, de tout et de quelque chose de plus que tout. Quelquefois elle me lit une esquisse ; plus souvent je lui lis les miennes, bonnes ou mauvaises, et lui parle de mes projets. Elle écoute avec une attention concentrée, approuve ou désapprouve, déconseille ou propose une idée, prête à me suivre n'importe où et jamais découragée. Son esprit affirmatif ne se sert pas de la critique pour en faire une arme de destruction. A toute idée partiale ou fausse, elle oppose une vérité complète, un exemple lumineux. Par moments, une page de Beethoven ou de Wagner, hasardeusement ébauchée par moi sur le piano, nous repose des causeries ardentes, des flâneries buissonnières ou des incursions à bride abattue en quelque domaine nouveau.

Nous parlions fréquemment de Paris d'où je venais. Car le contraste était grand entre la capitale tourbillonnante et cette retraite florentine, nid de pensées harmonieuses, où à chaque retour j'avais la sensation surprenante de me retrouver moi-même avec l'univers et la liberté.

Si Paris a vraiment été, en ses grands jours, comme le dit Victor Hugo, « la ville lumière » et « l'œil du monde » il faut avouer que cette lumière a singulièrement pâli et que cet œil s'est bien troublé en cette fin de siècle. Depuis une série d'années j'observais avec

terreur le désarroi de la politique, la vénalité de la presse, l'envahissement graduel du naturalisme et de la pornographie en littérature, l'absence de foyers rayonnants dans l'Université comme dans le monde, le rétrécissement des esprits et l'amollissement des caractères, enfin cet abaissement général du niveau intellectuel et moral qui a fini par stupéfier l'Europe dans les deux dernières années du siècle. Il m'était impossible d'en attribuer la cause, avec les partis réactionnaires, au triomphe de la Révolution française, qui, malgré ses graves inconvénients, assure au monde entier le règne de la Liberté et de la Justice. Je ne pouvais pas davantage en voir la raison, avec les révolutionnaires athées et anarchistes, dans ce qui reste encore de foi spiritualiste dans l'âme humaine, attendu que cette foi a été celle des plus grands héros et des plus libres esprits de tous les temps. Encore bien moins pouvais-je admettre avec le comte de Gobineau que l'humanité en général et la France en particulier sont voués à une irrémédiable décadence par le mélange croissant des races. Car sa théorie supprime à la fois la liberté humaine et le progrès par la sélection individuelle.

Je cherchais donc, sans la trouver, la cause du mal. L'atmosphère sociale me pesait jusqu'à l'écrasement. L'idéal humain que je portais en moi, idéal inné et intuitif, était aussi contraire à mon entourage habituel qu'aux doctrines officielles du jour. Pour le conserver intact, je m'étais fait contre le monde extérieur une cuirasse infrangible. Mais lorsque j'osai descendre jusqu'au fond de moi-même — en toute sincérité — je dus reconnaître que l'obstacle à la libre manifestation de cet idéal intime gisait en moi-même non moins que dans les autres. Oui, le mal qui m'oppressait, le poison qui me rongeait le cœur, le poids qui arrêtait l'essor de ma pensée et de mon vouloir — c'était le mal même de mon siècle, *le doute*, le doute paralysant et destructeur, le doute sur le but de la vie, sur l'Au-delà, sur la desti-

née humaine, sur l'avenir de l'humanité, *le doute sur l'Ame et sur Dieu.*

Réfléchissant à tout cela, nous en vînmes, mon amie et moi, à cette conclusion que, parmi tant de maux qui affaiblissent l'humanité actuelle, il fallait compter l'absence d'une foi vivante et d'une base philosophique pour l'éducation de la jeunesse. Il n'y a pas de grand idéal humain possible sans une foi transcendante, jointe à un concept rationel de l'univers. Toute l'histoire de la race aryenne le prouve. Or, aujourd'hui, nous voyons l'Eglise gouverner avec un dogme desséché en rites et en prescriptions, fausse religion qui n'est qu'un moyen d'opprimer les intelligences, religion qui ne donne nullement la foi créatrice et qui n'est d'ailleurs pour les mondains qu'un moyen de parvenir en faisant commodément son salut. L'Université croit pouvoir combattre l'Église avec la doctrine de Darwin et une morale d'où les concepts vitaux de l'Ame et de Dieu, s'ils ne sont pas officiellement supprimés, n'existent plus qu'à l'état abstrait. Elle enseigne des monceaux de faits, mais, depuis qu'elle s'est fait de l'univers un concept matérialiste, elle n'éduque plus les âmes, elle n'élève plus les intelligences. Aussi l'Église est-elle en train de lui enlever l'éducation nationale. Car l'Eglise sait donner un moule aux âmes, mais au prix de l'initiative individuelle et de la liberté, en les déformant, en les énervant jusqu'à les émasculer. Je suis d'avis que la liberté sans aucune foi vaut encore mille fois mieux qu'une foi morte imposée par la suppression du ressort vital. Je suis donc avec l'Université et la pensée libre, mais je regrette que jusqu'à ce jour ses armes soient insuffisantes pour le grand combat qui lui incombe.

Cette situation, qui m'apparaissait plus poignante d'année en année par l'étude et le contact de la société française, faisait l'objet fréquent de nos conversations. Elle devint notre souci le plus aigu. L'unique salut nous apparut dans un verbe nouveau de l'Ame et de l'Esprit

adapté à la science contemporaine et à l'état présent de l'humanité qui se manifeste par la solidarité universelle. Sans espérance immortelle, point d'action féconde; sans foi nouvelle, point de vrais héros. J'appelais cet Evangile de toutes mes forces sans oser y croire. Mon amie non seulement y croyait fermement et inébranlablement, mais elle le sentait venir et le devinait. Sous le volcan de son enthousiasme j'avais trouvé le roc d'une foi indomptable. Ce verbe nouveau que j'appelais *le Rêve* elle l'appelait l'*Accomplissement*. Ah, certes il ne nous appartenait pas de le découvrir dans son infinie splendeur, mais ne pourrions-nous du moins en lire une page, en épeler un verset, et puis le faire vibrer autour de nous ?

Ainsi naquit en moi, en l'automne 1884, l'idée de mon livre sur *les Grands Initiés*, sorti de mon plus profond désir, mais dont Marguerite Albana fut l'âme secrète et le soleil fécondant. Sans elle, le germe caché ne fût point sorti de terre et n'eût point poussé vers le ciel ses rameaux verdoyants.

Il me reste donc à raconter par quels courants divers et convergeants, par quelles initiations successives je fus amené invinciblement à cet ordre d'idées et quelle part y prit mon amie. Pour cela je dois commencer par dire quelques mots de l'étude de Marguerite Albana sur *Catherine de Sienne*. Car ce travail, qui marque le début de sa dernière évolution, fut pour moi la porte d'entrée dans un monde nouveau.

A plusieurs époques de sa vie, elle avait séjourné à Sienne et s'était éprise de cette « reine de la montagne, belle, gracieuse et belliqueuse, ceinte de bastions crénelés, couronnée de tours et d'églises, qui se dessine sur le clair azur du ciel toscan comme une apparition du moyen âge ». Elle avait admiré la cathédrale, avec son architecture polychrôme et ses feuillages de pierre, chef-d'œuvre du style italo-normand et du romantisme italien

non moins que le mysticisme étrange et passionné des peintures de Sodoma. Mais une figure avait dominé pour Marguerite Albana toutes celles qu'évoque la grande rivale de Florence, c'était Catherine de Sienne. Qu'est-ce qui attirait donc la Grecque ardente vers la pâle sainte qu'on trouve évanouie en son ravissement dans le célèbre tableau du Sodoma à l'église de San Domenico? D'abord son rôle extraordinaire dans les luttes politiques de l'Italie au XIVe siècle; mais plus encore la prodigieuse grandeur morale de son caractère ; enfin les phénomènes de double vue, de vision et d'extase qui forment une partie essentielle de son histoire. A mesure que les années éloignaient l'auteur du *Corrège* des joies de la vie et lui imposaient de plus grands renoncements, elle se sentit hantée davantage par la vierge de Sienne, qui lui semblait le plus haut idéal de la charité active et en qui elle apercevait « cette lumière de l'âme d'où naissent les plus grandes inspirations ». Cette fille d'un pauvre teinturier est peut-être la plus individualiste des saintes. Familière dans l'héroïsme, simple dans la grandeur, elle séduit et subjugue par un mélange exquis de force, de douceur et de feu. Le récit que Marguerite Albana a fait de sa vie agitée est un modèle de concision dramatique, de coloris vigoureux et de clarté. Au point de vue de la doctrine, Catherine fut une fille soumise de l'Église. Mais quelle indépendance dans son sentiment religieux et dans ses actions! Rien de plus personnel que ses inspirations et ses impulsions. Si formidable fut l'énergie de cette petite dominicaine du tiers ordre, souffreteuse et au manteau rapiécé, qu'elle fit reculer les cardinaux d'Avignon sceptiques et viveurs et qu'elle força le pape de revenir à Rome malgré sa cour furieuse et malgré lui-même. Voilà le côté qui intéressa son nouveau biographe. Il s'efforça de ramener les phénomènes des stigmates, de la double vue et de l'extase au point de vue de la psychologie moderne et d'expliquer ses pouvoirs surprenants, par l'action simul-

tanée de l'*intuition*, de l'*amour* et de la *volonté* condensés et dynamisés en une seule faculté qui agit sur les âmes comme l'électricité et la foudre sur la matière. Tant au point de vue historique qu'au point de vue psychique on lira donc avec intérêt cette étude, qui pour être ramassée en 150 pages n'en donne pas moins une idée complète du personnage et de sa vie [1].

J'avais accompagné mon amie dans ses études sur Catherine de Sienne avec la sympathie active qui nous joignait dans tous nos travaux et avec une curiosité intense, excitée par les horizons inconnus qui s'ouvraient devant moi. Ces études nous avaient mené jusqu'au seuil des phénomènes occultes et des doctrines ésotériques. Ce domaine était nouveau pour moi, mais non pour elle. Pendant son séjour en Inde, certaines expériences des fakirs l'avaient rendue attentive aux forces cachées de la nature. J'ai dit plus haut que l'intelligence miraculeusement précoce de sa fille Hélène l'avait convaincue de l'existence antérieure de l'âme. Plus tard, elle avait étudié théoriquement et pratiquement le phénomène de la clairvoyance avec un sujet non professionnel qu'un grand médecin de Florence lui avait recommandé et qu'elle endormait elle-même. Cette jeune fille, de la petite bourgeoisie aisée, appelée Nérina, était douée d'une faculté remarquable de lecture dans la pensée et de vue à distance. Elle effraya nombre d'amis et d'amies de M^{te} Albana en leur racontant, pendant son sommeil magnétique, les faits les plus cachés et les plus compromettants de leur vie. Enfin mon amie avait assisté à un grand nombre de séances extraordinaires du célèbre médium Home dans la société des Trollope. Elle était ainsi devenue spiritualiste, non à travers un système philosophique ou religieux, mais par ses expériences personnelles.

[1]. *Catherine de Sienne*, sa vie et son œuvre dans l'Italie du XIVe siècle. Fischbacher, 1886.

Je fus rebelle à tout cet ordre de faits pendant une série d'années. Car, malgré les aspirations mystiques de ma nature et mon idéalisme transcendant, je ne voulais rien admettre que je n'eusse constaté moi-même et que je ne pusse mettre d'accord avec ma raison. Je ne crus donc aux phénomènes occultes qu'après les avoir longtemps étudiés en des conditions où ils me parurent irréfutables. Les rattachant alors entre eux, les reliant aux données de la physiologie, de la physique et aux Idées Mères qui sont le fondement de toute métaphysique, je crus m'apercevoir qu'elles ouvraient des aperçus plus suggestifs sur la nature des choses que ne peut le faire la philosophie abstraite. Je me souvins de ce mot d'Amiel : « Si l'âme est véritablement une essence, elle doit avoir la faculté de se percevoir elle-même sans l'intermédiaire des sens et du raisonnement. » Enfin j'avais la sensation de sortir des formules, de toucher à l'Ame vierge et nue, à la source des choses.

Aux phénomènes occultes constatés, que tout le développement psychique de mon amie éclairait d'une lumière plus intense, vinrent se joindre les nouveaux courants d'idées, qui, en dehors du monde officiel, traversèrent les régions profondes de la pensée européenne entre les années 1880 et 1885. Je ne veux que les énumérer brièvevement.

1° ...*La psychologie expérimentale dans la science contemporaine.* Il est impossible de méconnaître les études rigoureusement scientifiques de quelques savants courageux tels que William Crookes, Wallace, Zoellner, Aksakoff, depuis renouvelées par des hommes comme Charles Richet, Lombroso, Camille Flammarion sur les phénomènes observés autour des médiums, phénomènes attribués avant eux à la plus grossière supercherie. Sans admettre les conclusions des trop crédules spirites, ces savants en vinrent tous à admettre *une force psychique* inconnue, agissant sur la matière sans l'intermédiaire du corps. Vint ensuite la fondation à Londres de la *Société*

psychique pour l'étude des phénomènes de la suggestion mentale, de la télépathie, de la clairvoyance. D'autres savants, reprenant la tradition des Mesmer, des Deleuze, des Dupotet étudiaient le sommeil magnétique, où l'âme humaine manifeste des facultés surprenantes et se transforme en une personnalité nouvelle. M. de Rochas a fourni depuis un remarquable apport à ces études dans ses intéressants ouvrages sur *l'extériorisation de la sensibilité* et sur les *états profonds de l'hypnose*. De l'étude de la *subconscience* et de *la personnalité seconde* dans le sommeil, un savant allemand, le docteur Karl Duprel concluait à l'antériorité et à la survie de l'âme, en d'autres termes à sa nature spirituelle et transcendante, à son immortalité. — Tout cela qu'était-ce sinon la porte de l'Invisible rouverte ou du moins entre-bâillée par la Science moderne, au grand scandale des matérialistes, dont le moindre de ces phénomènes ébranle les doctrines, à l'indignation des spiritualistes universitaires (il en reste quelques épaves antédiluviennes) qui ne veulent pas que l'âme existe en dehors de leurs formules et de leurs traités, à la désapprobation de l'Église qui réclame le monopole du merveilleux et attribue au diable tout ce qui vient d'ailleurs.

2° *La tradition occulte de l'Orient ou l'ésotérisme indou.* Autre courant plus curieux, plus inattendu. Depuis l'année 1880, beaucoup de personnes ont pu rencontrer à Paris, à Londres et à Bruxelles, de jeunes Indous se disant brahmanes et envoyés par leurs maîtres en Europe pour prêcher non l'hindouisme populaire et officiel mais ce qu'ils appellent la doctrine ésotérique ou secrète des brahmanes. J'en ai connu moi-même deux, l'un en 1885 du nom de Mohini, l'autre tout récemment du nom de Chatterji. Parlant l'anglais à merveille, très au courant de la science moderne et d'une subtilité métaphysique à défier tous nos professeurs de philosophie, ces missionnaires enseignent au nom de leurs maîtres, souvent avec une rare éloquence et un feu entraînant, l'an-

cienne doctrine du Védanta, mais renouvelée, vivifiée, adaptée au temps présent, doctrine d'une haute spiritualité, faisant appel à l'unité religieuse du genre humain à travers tous les cultes et proclamant la vérité unique à travers tous les symboles. *La société théosophique* qui a pris une certaine extension en Amérique, en Angleterre et même en France, se rattache à ce mouvement. — Donc, l'Inde antique et vénérable, l'Inde aryenne et védique, encore vivante en quelques sanctuaires, en quelques âmes choisies, vient dire à l'Europe matérialiste : « Reviens à l'antique foi de nos ancêtres communs à travers ta propre science et ta propre tradition religieuse — et nous nous entendrons, et nous nous aiderons malgré nos différences, dans la religion universelle. »

3º *La tradition occulte de l'Occident ou l'ésotérisme chrétien.* — J'eus d'abord connaissance de ce troisième courant par un magnifique ouvrage peu connu et qu'on ne trouve plus qu'à la Bibliothèque nationale : *la Bible hébraïque restituée* de Fabre d'Olivet, cet Académicien de génie mort en 1825, dont les livres aujourd'hui ignorés par ses successeurs n'en sont pas moins d'immortels chefs-d'œuvres, et par l'ouvrage non moins admirable sur la *Mission des Juifs* de St-Yves d'Alveydre. En remontant aux ancêtres intellectuels de ces écrivains, à Court de Gébelin, à Claude de St-Martin, à Henry Kunrath, à Paracelse, à Maïmonidès jusqu'aux Kabbalistes du moyen âge et aux Gnostiques des premiers siècles de notre ère, je m'aperçus qu'il existait un christianisme ésotérique avec des portes ouvertes sur les mystères de l'Ame et la science de l'Esprit, portes fermées par l'Église dès le 3e siècle dans un but de domination et qui, en se rouvrant toutes grandes, amèneraient l'écroulement de l'Église actuelle, ou plutôt sa transformation et sa résurrection sous une forme toute nouvelle.

Ainsi, me disais-je, après avoir senti l'onde de ces trois courants me secouer comme une lame de fond.

ainsi donc une élite notable de la science contemporaine, la sagesse indoue par ses missionnaires et le christianisme initié marchent au même but. Leurs trois voix concordantes annoncent la même vérité, à savoir la réalité du monde invisible, la continuité de la révélation à travers tous les âges et l'approche d'une religion universelle, proclamée à travers la diversité des cultes. Cela ne présage-t-il pas, pour le xxe siècle, une révolution bien plus profonde que celle de 1789 parce qu'elle sera une révolution intérieure de l'homme, touchant aux racines de l'Ame et de la Pensée? Certes les pouvoirs régnants, la Science athée et l'Eglise obscurantiste, également étrangères à l'initiation véritable, résisteront de toutes leurs forces. Car l'une et l'autre défendent leurs habitudes, leurs privilèges et leurs pouvoirs. Elles savent bien, par instinct, que réclamer une science religieuse et une religion scientifique, que rendre Dieu à la Science et la Nature à la Religion, cela serait bouleverser le monde et — ce qui est plus grave — troubler leur paresse. Mais la boussole vibre affolée sur le vaisseau humain que le vent de la liberté pousse en des mers inconnues. La tempête viendra et — après la tempête — apparaîtra un continent nouveau!

Mlle Albana passait l'été et l'automne soit dans un bain de Toscane, soit à Venise, soit au bord de la mer. Tous les ans, je la rejoignais dans sa retraite, et, comme je lui apportais les résultats de mes lectures, de mes rencontres, de mes découvertes, elle souriait avec un air de triomphe et de douce malice. Tout cela la réjouissait mais ne l'étonnait pas. J'en fus témoin, elle l'avait prévu, prédit, affirmé depuis des années. Elle croyait depuis sa première jeunesse à l'explication scientifique des mystères et à une rénovation de l'humanité par la religion intérieure. Elle accueillait donc mes plus stupéfiantes nouvelles comme des choses toutes simples, qui s'entendaient de soi et qu'elle attendait depuis longtemps. Mais lorsqu'en 1884,

aumilieu de la composition d'un poème sur *Empédocle*[1], j'eus tout à coup l'idée d'écrire un livre, où j'essayerais de ressusciter les mystères d'Éleusis et de les relier à la révélation de Jésus, en m'aidant de tout ce que je pourrais trouver dan sla sagesse antique de l'Inde, de l'Egypte et de la Grèce, elle poussa un cri de joie. C'était le rêve de sa vie qui se réalisait dans cette œuvre.

Tel fut le premier germe de mes *Grands Initiés*, qui se développèrent par la suite sur un plan beaucoup plus vaste. Ce livre naquit d'un dégoût profond du présent et d'une foi ardente dans l'avenir. J'étais, depuis mon enfance, un de ces isolés dont les frères se dérobent aux lointains de l'espace et du temps, mais qui ont la certitude intime de les rencontrer un jour. Car il y a une communion et une attraction occulte entre tous ces malheureux et bienheureux solitaires. Maintenant j'avais trouvé une Amie pour qui cette communion n'était pas un sentiment fugitif, mais une foi lumineuse, une ardente réalité. Il lui semblait si naturel de boire aux Sources premières ; elle s'y élançait comme aux fontaines éternelles de Jouvence et de Vérité. Aussi fut-elle pour moi une compagne merveilleuse pendant mon voyage aux Mystères antiques. Partout elle se trouvait chez elle. Devenue languissante de corps, elle gardait un esprit ailé, pareille à ces grands oiseaux migrateurs qui aiment à changer de continent et que n'étonne plus la vague océanienne. Lisions-nous les poèmes et les livres sacrés de l'Inde, elle évoquait ses souvenirs d'adolescence et me décrivait ces forêts inextricables comme des temples ténébreux et cet azur pâle saturé de lumière. Les fragments orphiques et les vers dorés de Pythagore l'excitaient comme l'air natal. Ces invocations à la Grande-Mère, ces cris de sagesse immémoriale élargissaient l'arcade de ses sourcils et dilataient ses prunelles flamboyantes. Elle semblait voir des antres sauvages, palper des colonnes de marbre, devenir la Pythonisse. Par con-

[1]. Il se trouve dans ma *Vie mystique*.

tre, les paroles de Jésus la plongeaient en de graves méditations, en de profonds silences. Peut-être se souvenait-elle alors du mot de sa fille : « Oh, ma mère, il est bien plus beau ! » et son doigt esquissait dans le crépuscule un profil lumineux, d'ineffable et suave beauté. Elle vit naître ainsi avec un plaisir extrême mes chapitres sur *Hermès, Orphée et Pythagore*. D'antiques scènes se déroulaient devant nous comme des visions réelles, comme des poèmes vécus. A chacune de ces initiations, il nous semblait voir s'ouvrir une nouvelle fenêtre sur l'Infini et que l'âme humaine y retrouvait un verbe perdu. Qui sait, disions-nous parfois, si, en quelque siècle futur, elle ne rassemblera pas tous ces verbes en un seul? Ne serait-ce pas alors le verbe de la divine Psyché parlant sur la terre ?

Oui, tel fut, à travers les grands Voyants du passé, notre rêve d'avenir pour l'humanité. Il ne s'agissait plus d'une réconciliation de la Science et de la Religion actuelles, également stériles au point de vue de la vie complète, mais plutôt d'une telle métamorphose qu'elle ne serait pas seulement une transfiguration de l'une et de l'autre, mais encore une résurrection de l'Art sacré, sous des formes nouvelles et plus amples. Si l'on veut rétablir l'unité créatrice de l'esprit humain, il ne s'agit de rien moins en effet que d'édifier à la Science, à la Religion et à l'Art leurs temples suprêmes, leurs sanctuaires d'initiation, leurs arsenaux de Principes par la constitution de ces trois ordres de connaissances :

I. *L'Ontologie*, science des Principes et des Idées-Mères (arcane de la Science).

II. *La Mystique*, science de la communication de l'homme avec l'Invisible (arcane de la Religion).

III. *La Symbolique*, science de la traduction des idées éternelles en signes sensibles, en actes vivants (arcane de l'Art).

Aujourd'hui, aucun de ces trois ordres de connaissances n'existe. Aussi vivons-nous dans l'anarchie com-

plète. Le jour où ils seront restaurés et agrandis, il n'y aura plus entre eux conflit, mais harmonie parfaite. Car l'humaine Psyché parlera dans les trois son verbe divin hiérarchisé, son verbe initiateur, libérateur et sauveur.

Nous en vînmes donc à cette conclusion : la Science d'aujourd'hui, qui ne veut plus connaître l'Ame ni Dieu, se prive de la lumière centrale et son flambeau devient la torche de l'anarchie.— L'Église, en opprimant la liberté, l'individualité et la conscience, éteint dans l'âme la lumière rédemptrice. Ainsi, chacune des deux, en repoussant le principe essentiel de l'autre, manque son propre but, qui est, pour la Science, la réalisation terrestre, pour la Religion, la réalisation divine.

Ne séparons donc jamais L'IDÉE PROMÉTHÉENNE *de* L'IDÉE ÉLEUSINIENNE. *Le flambeau de Prométhée ne s'allume qu'à Éleusis, mais pour garder la lumière d'Éleusis il faut des hommes libres et des lutteurs prométhéens.*

En langage moderne : *On ne lutte bien sur la terre qu'en croyant à l'âme immortelle et l'on ne se prépare bien à l'immortalité qu'en luttant sur la terre et en croyant à la beauté de la vie.*

Bien des nuages passaient sur ces perspectives éblouissantes. Si modeste que fût ma tâche d'annonciateur, elle me paraissait par moments si ingrate que je craignais de rester au-dessous d'elle. Mon amie redoutait de n'en pas voir la fin. Alors, pour nous donner du courage, nous relisions le passage de Pausanias sur les jeux prométhéens, où nous trouvions un symbole de notre effort. « Dans l'Académie d'Athènes, il y a un autel de Prométhée. C'est de là que partent des coureurs portant vers la ville des torches enflammées. Le propre de ce combat consiste à garder son flambeau allumé pendant la course. Celui dont le flambeau s'éteint cède la victoire à son successeur, celui-ci la cède au troisième s'il perd sa flamme, et ainsi de suite. Si aucun des coureurs ne conserve le feu, la victoire n'est à personne. »

— Ne laissons pas s'éteindre notre flambeau ! me disait Mlle Albana. Quand nous tomberons épuisés, d'autres le prendront de nos mains.

— Soit, répondais-je, luttons et disons avec Shelley : l'Espérance créera de son propre naufrage la chose contemplée !

Nous agitions ces pensées et mille autres encore en un mois d'Octobre passé à Venise. Nous aimions à échafauder ces idéales constructions dans l'horizon des lagunes baigné des couleurs somptueuses de l'automne. La promenade du soir en gondole succédait au travail de la journée. Par une de ces molles soirées, où les façades mauresques des palais sont trempés d'une lumière jaune, notre barque, dépassant l'île de San Lazaro, s'était égarée jusqu'à la sortie sur la haute mer, à l'extrémité du Lido. La lagune était calme, mais un bruit sourd de l'autre côté des dunes annonçait l'inquiétude du flot. Nous ne l'écoutions pas dans l'animation de notre causerie, et le gondolier, qui ne demandait qu'à nous mener le plus loin possible, ramait paresseusement en fredonnant une lente mélopée illyrienne en gamme chromatique descendante. Tout à coup, près du môle, une grosse vague souleva notre frêle coque et une brusque rafale, crispant la surface de l'eau, faillit la faire chavirer. Il fallut rebrousser chemin.

— La tempête va-t-elle submerger la nacelle de notre rêve? dis-je à ma compagne en riant et en narguant le danger.

— Ce serait une belle mort, dit-elle en s'enveloppant de son châle et en regardant la mer, son élément natal, d'un air de défi. Moi, je suis prête.

Un gros nuage noir roulait sur l'Adriatique et le vent soufflait en bourrasque. Il y eut un quart d'heure de silence oppressé. Nous regardions sans mot dire la lagune changée en petite mer furieuse dont les vagues courtes nous jetaient de côté et d'autre. Mais le gondolier fit des miracles. L'alerte avait secoué sa torpeur. Debout à la

poupe, cheveux au vent, sa vareuse claquant sur sa poitrine nue, il maniait l'aviron comme un athlète. La barque fila comme une flèche sur l'onde frissonnante. Lutteur impétueux, mais sûr de lui-même, le batelier haletant et ruisselant de sueur nous ramena à larges coups de rame dans le chenal balisé qui conduit à la Piazetta. *Siamo salvi !* cria le gondolier pour nous avertir que tout danger était passé. Marghérita, qui n'avait pas soufflé mot pendant l'aventure, respira profondément.

— Non, dit-elle en me pressant la main et sans pouvoir dissimuler son émotion, les grandes pensées et les beaux songes ne périssent pas. Ils sont la semence des joies futures. Regardez plutôt !

Un spectacle ravissant me saisit d'admiration. Il s'était fait une trouée dans le ciel. Entre l'orage de la mer et l'orage du Tyrol, le clair azur souriait une fois encore sur Venise empourprée. A l'Occident, les monts Euganéens d'un bleu tendre et savoureux ondulaient sur un brasier d'or, et devant nous, sur la lagune pavée d'opale et de rose, la cité féerique émergeait, avec ses dômes et ses tours, comme une végétation de corail.

— Le beau mirage ! m'écriai-je, on dirait l'éclosion de notre rêve de tout à l'heure... Mais, dans une minute, la tempête qui nous enveloppe aura noyé la perle de l'Adriatique dans sa trombe noire... Nous sommes les semeurs d'un sombre crépuscule et nous ne verrons pas le midi brûlant des moissons d'or !

— Qu'importe? reprit-elle, en jetant un coup d'œil plein d'espérance sur la chaîne des Alpes fantastiquement apparue dans une embellie et qui hérissait au loin ses arêtes grises et ses pics de neige..., qu'importe? Souffle la tempête ! Après l'heure du Rêve viendra l'heure du Combat. Je crois au renouveau de l'humanité. L'époque maudite n'est pas encore vaincue, mais j'entends déjà le cri de l'Ame sortir du cœur de la Jeunesse. C'est ce cri qui évoquera des hommes, renversera des murailles et

bâtira des temples. De l'Action! de l'Action! Moi-même je me sens encore la force d'agir!

Déjà nous franchissions la pointe de la douane pour rentrer en ville. La première averse ruisselait sur le dôme de la Salute, le grand canal était désert, les vagues grimpaient sur l'escalier des palais et notre gondole rentrait, la dernière, au bruit de l'ouragan déchaîné qui balayait la lagune.

L'appartement que Mlle Albana occupait à Venise donnait sur le grand canal. Nous avions l'habitude d'y passer la soirée ensemble à lire, à causer ou à écouter les musiques nocturnes de la cité marine. Rien ne peut rendre la magie des nuits vénitiennes en été, quand il fait beau et que la lune est dans son plein. D'innombrables gondoles sortent alors comme par enchantement de leurs repaires et viennent prendre le frais sur le *canalazzo*, entre les palais de marbre auxquels le clair de lune donne une blancheur irréelle. Le grand canal devient une sorte de salon, à ciel ouvert, miroitant de mille lumières falotes, où les couples invisibles sont à la fois seuls et en public. De la Piazetta au Rialto, de grandes barques éclairées de girandoles promènent des orchestres ambulants. D'autres portent des chanteurs populaires. Et chacune de ces sirènes entraîne dans son sillage des centaines de gondoles charmées par les ondes musicales qui s'en échappent. La fête discrète dure jusqu'à minuit et au delà. Dans le silence profond de deux heures du matin, interrompu seulement par le battement rythmique d'un aviron ou le cri de deux gondoliers qui se rencontrent au tournant d'un canaletto — *stahi!... aprémi!...* — dans ce silence musical, s'élève parfois, au son d'une guitare, la voix chaude et pleine d'un ténor... Et c'est la sérénade dans son cadre, avec tout son mystère, c'est l'efflorescence de la passion, sous l'effluve brûlant de la vie, telle que nul salon et nul théâtre ne le connaîtra jamais. Enfin, entre trois et quatre heures du matin, quand la première lueur de l'aube blanchit les coupoles

de la cité plongée dans un profond sommeil, arrivent les barques des pêcheurs et des maraîchers des îles, qui saluent le point du jour de leurs chansons vigoureuses et graves comme le travail incessant du peuple.

Si telle est la séduction des nuits vénitiennes en été, rien de plus lugubre que Venise, en octobre, par une nuit d'orage. On grelotte dans les vastes chambres. Une obscurité profonde, coupée seulement par les éclairs enveloppe la ville. Le tonnerre roule avec fracas sur la lagune et se propage en échos sonores dans la cité. Le vent secoue les portes et fait trembler les vitres. Le flux des eaux, grossies par la tempête, circule dans tous les canaux. On dirait que la mer débordée ébranle les pilotis de tous ces palais et réveille — une dernière fois avant de les engloutir — l'antique histoire de la république vénète avec ses fantômes de meurtre, de guerre et de gloire.

Je ne sais par quelle idée bizarre, ou par quelle mélancolie subite, nous nous mîmes à lire ce soir-là un des plus sombres poèmes de Shelley, qui justement se passe à Venise, *Julian and Maddalo*. C'est l'histoire d'un étranger devenu fou par l'abandon de sa femme, et qui vit seul dans une tour, sur une île de la lagune. Sa belle intelligence, brisée par la catastrophe et toujours hypnotisée par l'incompréhensible douleur, n'est plus qu'un clavecin fêlé, où l'on chercherait vainement une mélodie ou une seule note juste. Le poème est écrit sur un ton de causerie et de divagation, comme un conte lamentable chuchoté avec des haussements d'épaule, près d'un foyer à demi éteint. Et le poète achève, sans nous dire ce qu'était cet homme ni cette femme disparue. Cela finit dans un murmure d'indifférence et d'oubli comme un clapotis de vague sur une grève déserte.

Nous étions au bout de notre lecture. L'orage était loin, les éclairs diminuaient, l'eau continuait à bruisser dans le grand canal vide, et l'Adriatique grondait au loin d'une voix sinistre. Nous prolongions la veille, car je devais partir le lendemain. Après l'exaltation de

l'après midi, j'étais tombé, sous les impressions de cette nuit, dans une de ces tristesses qui changent le cours de nos idées. La vie humaine et l'histoire m'aparaissait maintenant comme une tempête effroyable, où tout est finalement balayé et dispersé au hasard. Pourtant je me taisais. Mais il y avait entre nous des vibrations de pensées qui faisaient se deviner nos silences. Et comme pour me répondre :

— Voyez-vous, dit-elle, nous ne possédons vraiment qu'une chose, ce sont nos victoires sur nous-mêmes. Le triomphe extérieur et apparent n'est rien. Carnaval aujourd'hui, cimetière demain. Mais, par l'union de l'âme avec un grand idéal, nous vivons d'une vie certaine, intense et infinie. On se sent un avec tous les grands, on se rapproche de tous les humbles, on est actif dans l'Eternel et d'avance on y participe.

— Pourtant, murmurai-je, l'Accomplissement du Rêve?

Elle baissa la tête et parut réfléchir. Quelques larmes roulèrent de ses cils. Dans cette attitude, elle reprit d'une voix solennelle :

— Il s'accomplira, mais pas pour moi en ce monde. Souvenez-vous, mon ami, de ce que je vous ai dit jadis aux grandes heures de notre vie, aux heures sublimes comme aux heures terribles!... L'homme ne voit la Vérité face à face que deux fois, dans l'Amour et dans la Mort! Sur terre, il n'y a pas d'autre Accomplissement...

Sa tête s'était relevée et toutes les flammes de son être héroïque, concentrées en un seul éclair, jaillirent une fois encore de ses yeux redevenus fixes et rayonnants.

Cette dernière soirée de Venise me laissa une impression ineffaçable, parce qu'elle fit vibrer toutes les cordes de son âme et qu'elle fut comme un pressentiment de sa fin prochaine. Quand je la revis l'été suivant, près de Livourne, ses forces avaient diminué. Elle se soutenait avec une singulière énergie, mais la source de la vie phy-

sique tarissait à vue d'œil. Nous passions les soirées sur une plage qui s'avance dans la mer, à la *Punta di Palmieri*. Elle ne se lassait pas de respirer l'embrun des vagues qui blanchissent autour des rochers ni de contempler le lumineux horizon, où les îles d'Elbe, de Porto-Ferraïo et de Corse viennent éclore tous les soirs aux portes du couchant comme de pâles violettes, fleurs de rêve à peine visibles sur le mouvant saphir de la mer tyrrhénienne. Sur cette terrasse, qui ressemble à une jetée et se trouve au milieu des flots, un petit cercle d'amis se réunissait tous les soirs autour de M^te^ Albana. On y trouvait l'archimandrite de Livourne, Kélaïdis. fort gai compagnon et imposant gaillard, qui nous racontait les insurrections de la Crète, son île natale, dont il avait été l'un des meneurs les plus actifs. Le plus régulier était un professeur de physique de Pérouse, Pozzo di Mombello, homme de grande famille et fort distingué, qui tout en se disant matérialiste avait la plus haute admiration pour l'auteur du *Corrège*. On y voyait aussi un petit prêtre libéral et frondeur, Alessandro Masi, avec sa charmante sœur Amabilia, et un jeune étudiant de Pise, Rinaldo Pitoni, plein d'intelligence, de feu et de patriotisme, aujourd'hui le savant professeur de physique au lycée de Livourne. Pitoni répondit un soir à l'abbé : « Si vous voulez nous reprendre Rome, je m'engage demain dans les bersaglieri ! » Tout ce monde riait, causait, discutait auprès de l'hôtesse, qui gardait toujours le sceptre de la conversation. Aucun de nous ne se doutait de l'imminente catastrophe.

Cependant je la voyais se traîner péniblement et languir des heures entières. Sa dernière joie fut d'entendre le commencement de ma *Légende de Krichna* dont j'étais en train de tenter une résurrection. « Maintenant, dit-elle, je suis tranquille : *Les Grands Initiés* sont faits, je les vois ! [1] » Elle songeait encore à écrire elle-même,

1. Il y manquait encore *Moïse*, *Jésus* et *l'Introduction*.

au point de vue ésotérique, une histoire de Jeanne d'Arc, qui lui semblait la plus belle incarnation du génie de la France. Je lui avais apporté un grand nombre de livres à cet effet. Mais, la veille du jour où la frappa le mal qui devait la terrasser, elle laissa retomber sa plume sur la page blanche en disant avec un profond soupir: « Non, je n'écrirai plus ce livre !... » Le soir de ce même jour, elle était assise sur la plage par une mer flasque. La lune jaune et sinistre venait de plonger dans la barre sombre qui succède au crépuscule pourpre de la Méditerranée. Un sirocco étouffant soufflait du côté du lazaret militaire, mais le firmament scintillait de toute sa splendeur. Elle aimait à le regarder, la tête renversée, pendant des heures entières, à s'enivrer du flamboiement de ces mondes pareils à des essaims d'abeilles sortant de l'Infini. Brusquement elle leva le bras, d'un geste passionné en s'écriant: « Ah ! ces soleils! ces soleils ! avec toutes leurs planètes! Pas un qui ressemble à l'autre, et pourtant quelle harmonie de tous ces mondes ! Oh, s'y élancer et pénétrer tous leurs mystères! » Le lendemain, une fièvre violente la prit et l'emporta en quinze jours. Pendant une huitaine, elle lutta contre la mort, puis, subitement, s'abandonna muette et calme, ne voulant plus regarder ni la mer ni le soleil qui semblaient lui être devenus étrangers. Ses yeux fixes et grands ouverts ne reflétaient plus que les lueurs d'un monde inconnu. Sa conscience indomptable persistait dans le délire de la fièvre, mais la souffrance n'en était que plus cruelle. Une de ses dernières paroles fut : « Quiconque a entrevu l'éternité dans la puissance de souffrir a aussi entrevu l'immortalité. » Puis, se tournant vers l'ami qui la veillait : « Pourquoi n'ai-je pas su dire mon message? Mais qu'importe? Je sais qu'un autre le dira! » Son dernier soupir était proche. Elle s'éteignit au matin du 20 septembre 1887, comme une grande flamme qui s'échappe tout à coup — et ne laisse que sa cendre.

Ma tâche est terminée.

... Elle me fut douloureuse à remplir... et douce infiniment ...En évoquant dans toute l'intensité de sa vie, la forme de Celle qui est toujours présente à ma pensée, il me semble que l'essence de son esprit a pénétré mes dernières fibres. Une sérénité nouvelle m'en est venue. Vivante — l'Amie m'a versé le torrent de sa force pour commencer la lutte contre des obstacles presque insurmontables. Transfigurée — elle me donnera le courage d'achever mon œuvre et de tenter le Verbe vivant de mon Rêve.

En son terrestre passage, Marguerite Albana a réchauffé bien des cœurs, illuminé bien des esprits. Son beau livre lui survit, mais plus belle et plus grande fut son âme. Héritier et frère de sa pensée, j'ai voulu sculpter au seuil de son œuvre l'image véridique de cette âme solaire.

Edouard Schuré.

1er janvier 1900.



AVANT-PROPOS

Un court séjour que je fis à Parme, il y a quelques années, me révéla le génie du Corrège. Je connaissais les grands peintres de Florence, d'Ombrie, de Rome et de Venise, mais aucun de leurs chefs-d'œuvre ne m'avait touchée comme les fresques d'Allegri. La grâce merveilleuse de son pinceau, le charme profond de ses têtes, me rappelèrent ce qu'on raconte des plus belles peintures de la Grèce antique, et ce qu'on voit, comme en rêve, au front de la célèbre Muse de Cortone[1]. Outre cette

1. L'origine de cette Muse est peu connue; en voici l'histoire en quelques mots. Au commencement du siècle, un paysan, bêchant la terre aux environs de Cortone, trouva dans une enceinte murée une superbe peinture sur ardoise. La prenant pour une madone, il la plaça dans sa maison. Mais le curé lui dit que c'était une image païenne à laquelle il offrait ses vœux ; et dès lors le paysan s'en servit pour boucher son four. Chose presque incroyable, huit années d'une pareille épreuve ne purent détruire cette merveilleuse peinture, dont les couleurs ont pénétré l'ardoise, par un procédé chimique à nous inconnu ! La dame du château, en tournée sur ses terres, ayant aperçu un jour chez son fermier cette admirable figure, encore vivante et parlante sous les traces du feu et de la fumée, fut frappée de sa beauté et en fit cadeau au musée de Cortone, où tout le monde peut la voir aujourd'hui. Sauf quelques égratignures, la peinture est intacte. — Elle représente la tête et le buste d'une jeune Muse aux traits fins, à l'expression noble et virginale. Les paupières, qui sont

grâce et cette beauté ineffable, je vis rayonner dans les yeux de ses Voyants, de ses Prophètes, les splendeurs infinies du monde idéal. Pour tout dire, les émotions que me donnèrent ces peintures ne pouvaient se comparer qu'aux enchantements de la musique et de la poésie.

A partir de ce moment je pensai beaucoup à l'œuvre du Corrège. Les deux coupoles de Parme m'avaient fait comprendre comme par une vision soudaine la beauté de cette âme ardente et pure. Bientôt j'aperçus la pensée dominante qui traverse son œuvre, dans la grande idée arienne de la *Lumière*. Étonnée de la largeur de cette conception et de la puissance d'exécution de l'artiste, je me demandai quelle était la place d'Antonio Allegri dans le grand mouvement de la Renaissance, et je tentai de relier son génie à tout le passé de l'Italie. De ces réflexions est née l'*Introduction* de ce livre.

Ce n'était pas tout. Il fallait pénétrer dans l'intimité du maître. Je vis qu'on savait peu ou rien sur son compte : sa vie est demeurée un

légèrement baissées, laissent entrevoir des prunelles noires qui semblent absorbées par le feu sacré d'un rêve intérieur. Une couronne de lierre ceint son front suave; un voile léger recouvre la moitié de son sein modeste et en relève la blancheur nacrée. Délicate, élégante et simple, autant que belle et inspirée, cette Muse est apparemment un produit de la peinture antique, seule et précieuse relique de ce grand art à jamais perdu.

mystère enveloppé de la divine modestie du songeur. Je l'en aimai davantage; mais cela ne m'apprenait rien. C'est alors que les documents précieux rassemblés par l'abbé Pungileoni me tombèrent entre les mains. En les lisant avec attention, je reconnus les erreurs grossières de Vasari; je mis les faits en rapport avec la date des œuvres et je m'efforçai de reconstruire l'entourage immédiat du peintre, par la cour des comtes de Corrège, par Véronica Gambara qui y présidait, et la société de Parme par l'abbesse Jeanne de Saint-Paul et son salon. Ainsi peu à peu, mais sûrement et lumineusement, je vis se dessiner devant moi la vraie figure d'Antonio Allegri, ce magicien de la palette, qui fut aussi un des grands voyants de l'âme.

Alfred de Musset parle du peintre de Parme avec la divination du poète :

> Le Corrège, homme pauvre et modeste,
> Travaillant pour son cœur, laissant à Dieu le reste.

Ce cœur fut grand; un esprit lumineux l'éclairait, et l'œuvre qu'il nous a léguée est de celles qui demeurent pour tous les temps.

Si dans ces pages, écrites au milieu de bien des épreuves, la force m'a manqué quelquefois,

j'en demande pardon au lecteur. L'espérance que j'ai pour elles est peut-être hardie; mais elle me vient du sujet même, qui s'est imposé à moi. Grecque de naissance, et me souvenant toujours de ma patrie, je serais heureuse de faire aimer davantage en France celui de tous les artistes qui a le mieux uni le génie de la Grèce au génie de l'Humanité.

MARGUERITE ALBANA

Florence, 1881.

INTRODUCTION

Sur le développement de la culture italienne et sur le génie de la Renaissance.

On a souvent représenté de nos jours la Renaissance comme une révolte de la nature contre la discipline rigide du moyen âge, et son art comme un produit spontané des mœurs effrénées du XVe et du XVIe siècle. La première de ces thèses est incomplète et la seconde est fausse. Le but des pages qu'on va lire est de montrer que la Renaissance a ses racines dans le passé le plus lointain de l'Italie, qu'elle est sortie des profondeurs mêmes de l'âme italienne.

On peut définir en deux mots le grand phénomène de la Renaissance dont procède toute notre culture intellectuelle. Avant elle il y avait dans l'humanité deux courants de pensée, qui loin de s'unir n'avaient cessé de se combattre et dont l'un était presque parvenu à refouler l'autre : le courant chrétien et le courant païen. La Renaissance fut la réconciliation et une sorte de mariage entre la pensée chrétienne et le génie antique ressuscité. L'esprit moderne naît de cette union.

Pourquoi ce mariage s'accomplit-il en Italie ? On en a donné beaucoup de raisons.

La plus simple est que la tradition antique n'y fut jamais entièrement interrompue[1]. Du VIIe au XVIe siècle l'Italie la renoue ; et en le faisant, elle donne l'essor à son propre génie et finit par lui trouver une expression originale.

Le développement de *l'âme italienne*, dont les éclosions successives produisent l'idéal même de la Renaissance, voilà ce que nous voudrions raconter en peu de mots, et pour ainsi dire à vol d'oiseau. Notre intention ne saurait être de tracer un tableau complet de ce grand mouvement ; mais nous avons cru devoir en grouper les masses principales en quelques aperçus rapides, afin de découvrir les fils secrets par lesquels l'art italien se rattache au meilleur passé de l'humanité, et de montrer qu'ils viennent se réunir dans le grand maître, qui, selon nous, représente le mieux la Renaissance. Une chose nous a particulièrement frappé dans cette histoire, c'est qu'à l'encontre des théories actuelles, la Renaissance n'est point l'œuvre commune et fatale d'une société corrompue, mais la libre création de quelques grands hommes qui remirent l'esprit humain sur l'enclume et le reforgèrent au feu du génie, sous le marteau puissant de leur volonté.

Nous suivrons donc le développement de l'âme italienne dans les grandes individualités créatrices

1. L'auteur de ce livre a traité ce sujet dans un livre anglais : Esquisses historiques sur le passé de l'Italie : *Sketches of the historical past of Italy*. Bentley, London, 1878.

qui en personnifient les phases successives et qui ont exercé sur elle une influence capitale.

Une première Renaissance, toute païenne, a lieu en Sicile sous Frédéric II ; ce souverain de génie fut le premier grand amant et le fléau de l'Italie, il l'aima et l'incendia tour à tour. C'est l'idéal chrétien par contre qui s'affirme avec le Dante; mais Béatrice y reluit comme l'étoile de l'avenir; et l'amour qu'elle inspire au poète y dresse une échelle entre la terre et le ciel, jadis inaccessible.

En Laurent de Médicis et en Machiavel nous apparaissent la corruption profonde et le scepticisme impuissant du siècle suivant. En face de ces vrais païens et de ces purs mécréants, Savonarole se dresse sur son bûcher comme une protestation sublime de la foi du cœur. Dans l'Arioste et le Tasse l'imagination littéraire se joue en fantaisies brillantes ou romanesques sans pouvoir créer un idéal nouveau. C'est dans l'art, c'est dans la peinture qu'il devait s'épanouir. Il commence à peindre dans Giotto, qui s'inpire de la légende religieuse populaire ; dans ses fresques d'Assise, le sentiment chrétien produit pour la première fois la fleur du beau, perdue dans la nuit des temps.

De lui nous passerons aux géants de la peinture et nous tâcherons de montrer par des exemples saillants comment chacun d'eux fondit le présent et le passé, le christianisme et le paganisme dans son œuvre, selon son caractère individuel. Michel-Ange fait entrer le génie biblique dans le torse d'Hercule.

Le merveilleux Léonard atteint la beauté grecque et la noblesse chrétienne par la magie de sa science. Raphaël les effleure par le sentiment immédiat du beau et l'harmonie innée de son âme. Les Vénitiens font revivre sur leurs toiles la joie antique par l'ivresse de la couleur et de la vie. Dans le Corrège enfin, songeur et voyant solitaire, qui vécut perdu au fond de la Lombardie, les puissances qui ont fait grandir l'âme italienne depuis des siècles semblent s'être donné rendez-vous. Plus qu'aucun peintre (ce livre le prouvera, nous l'espérons), il eut la conscience de l'infinie grandeur morale du christianisme; plus qu'aucun autre il posséda la tendresse, le sens délicat du beau; cette ivresse subtile de vie qui enchante la nature, y fait fleurir l'immortelle jeunesse, dans l'immortelle beauté. Dans le Corrège, la fusion du génie païen et du génie chrétien qui fut le rêve de la Renaissance s'accomplit dans sa plénitude et sa perfection. Tantôt ce sont les dieux et les déesses qui semblent nous sourire sous son pinceau, avec une âme plus profonde; tantôt ce sont les splendeurs inénarrables de la vie intérieure, les joies de l'âme qui s'incarnent dans ses créations pour revêtir la grâce et la séduction helléniques. En un mot, il peint l'idéal chrétien humanisé, transfiguré, qui devient l'idéal nouveau. C'est pour cela qu'Antonio Allegri est, à nos yeux, le représentant le plus parfait de la Renaissance italienne dans le domaine du Beau ; et nous pourrons clore par lui le cercle de développement qui commence par le Dante.

Car ce *paradis* que l'Allighieri nous montre dans la perspective de son rêve, comme dans une projection infinie, le Corrège le fait descendre sous les coupoles de Parme et semble convier l'humanité à l'ascension du plus sublime idéal, sur les ailes de la beauté antique.

I

RENAISSANCE DE L'ITALIE SOUS FRÉDÉRIC II

Il n'y eut point, à vrai dire, comme on l'a cru longtemps, solution de continuité entre l'art antique et l'art du moyen âge ; il y eut décadence, obscurcissement et tranformation. Après la chute de l'empire romain, l'influence byzantine créa dans les provinces méridionales de l'Italie un art nouveau.

La peinture hiératique vint en droite ligne, avec ses traditions, du mont Athos. C'est là que s'était épanouie la fine fleur d'une puissante inspiration sous forme d'admirables légendes écloses au souffle du christianisme ; d'ardents ascètes peignaient ces chastes images après une fervente prière à Dieu. D'après de récentes recherches, il y a eu à Naples et en Sicile, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, une floraison précoce de l'art hiératique, contemporaine de celle dont on trouve les traces dans les catacombes de Rome. Dans les traits grandioses du Christ, imaginés par ces peintres primitifs, on voit poindre ce sentiment pur, cette foi naïve et passionnée qui fera plus tard le charme des écoles préraphaëliques. Ce sentiment qu'on ren-

dait par le mouvement de la tête et par la physionomie était tout ce que l'artiste voulait exprimer. Les formes nues, la beauté sensuelle étaient sévèrement condamnées par ces ascètes, pour qui la chasteté, l'humilité et le sacrifice n'étaient pas de vains mots. Dans les premiers siècles du moyen âge, l'Italie méridionale et la Sicile devinrent, par une série de mélanges de races et de combinaisons politiques, le centre brillant de ce qu'on peut appeler la première Renaissance italienne.

A l'ancienne culture gréco-latine (superposée elle-même à une population indigène d'origine osque) vinrent s'ajouter les Byzantins, les Arabes et les Normands. De tous ces éléments divers, contradictoires mais repétris et fondus ensemble par le soleil de Sicile et la lave de l'Etna, sortit une civilisation à part, un art nouveau, unique en son genre, qui a laissé ses traces dans l'architecture surtout. De là ces monuments grandioses, ces tours, ces palais à la fois étranges et splendides, ces sombres forteresses qui se changent à l'intérieur en arcades féeriques, déroulant leurs broderies fantastiques de colonnades et de chapitaux moresques et leurs arabesques entrelacées aux mille contours sur un fond byzantin. De là ces églises aux mosaïques scintillantes, ces chapelles à pendentifs, ces coupoles magiques. Cette Sicile encore imprégnée de son vieux sang grec, et où la barbarie elle-même se fondait à la chaleur de la Grèce et de l'Orient, cette terre séduisante offrait le terrain le plus favorable à la première Renaissance artistique de l'Italie. Cette Re-

naissance eut lieu à la Cour de Palerme sous un prince étranger, sous Frédéric de Hohenstaufen (1218-1250). Il venait à point. Déjà l'Italie était autre chose que le monde latin. L'individualité de ces diverses peuplades commençait à se développer par ce fort et tenace esprit municipal qui tint tête aux empereurs allemands.

La langue était déjà formée. L'Italie repoussait en cent rameaux vigoureux sur le tronc coupé du vieux monde latin. Enfin, par ses qualités personnelles, Frédéric II était un protecteur né des arts et des lettres, l'initiateur intelligent de la plus brillante culture.

Aucun prince de l'histoire moderne n'offre peut-être des contrastes aussi violents, fondus au creuset d'une personnalité énergique, adoucis par l'harmonie d'une riche nature. A la fois étranger et indigène, fils d'un Souabe et d'une Normande, Italien par sa naissance, son éducation et ses goûts; esprit éveillé, intelligent et souple ; caractère ambitieux et véhément, génie de poète, cœur d'amant, âme de souverain ; savant doux et aimable par moments, tyran capricieux et colérique par boutades, s'emportant jusqu'à la folie sous l'empire de la passion, judicieux, équitable et généreux à ses heures ; susperstitieux et libre penseur, païen dans le fond ; joignant la force et le sérieux du Nord à la beauté sicilienne et à la flamme sarrasine; Frédéric II fut, sous la figure d'un splendide monarque d'Orient, le sphinx indéchiffrable, le météore éblouissant de son siècle.

Ce génie impétueux, ce conquérant sybarite trouva le temps de faire rédiger un excellent code en trois langues (latin, grec et italien) par son secrétaire Pierre de la Vigne, qui devint plus tard vice-chancelier de l'empire et fut pour longtemps tout-puissant sur l'esprit du souverain. Cet homme singulier et original, doué comme son maître d'un talent universel, était un Sicilien issu du peuple. Doué d'un esprit entreprenant, il parvint à suivre les cours à l'université de Bologne. Il y étudia les arts, les sciences, la philosophie. Revenu en Sicile et devenu le secrétaire de l'empereur, il aida à introduire la langue italienne à la cour, en composant des vers italiens. Il enseigna cet art à Frédéric et à son fils naturel Enzo. Bientôt la famille impériale et les chevaliers de la cour s'appliquèrent à chanter et à parler dans la langue du « si » comme on a appelé l'italien. Ciullo d'Alcamo y fit entendre son dialecte sicilien, tandis que les troubadours y chantaient en provençal, que des savants Arabes y professaient les doctrines d'Averroës et y apportaient les premières versions latines des œuvres d'Aristote. Palerme devint ainsi le premier centre d'une culture européenne et vraiment cosmopolite.

Mais la grande passion de Frédéric II, il faut le dire, ce fut l'Italie. Grâce à lui, elle eut pour la première fois le plaisir d'être elle-même, de se connaître, de s'épanouir. Éclosion précoce et rapide qui n'eut qu'un moment de durée, mais qui jeta les premières semences d'une civilisation universelle dans ce pays. Une grande liberté d'esprit, un ra-

tionalisme poussé jusqu'à l'exagération, permirent à la Sicile de Frédéric II de donner la première impulsion aux arts, aux lettres et à la philosophie et de devancer en ceci la Toscane. Le grand hérésiarque fut condamné par Rome, persécuté et finalement écrasé par elle. Dante le plaça en enfer, dans un tombeau ardent, à côté du grand patriote Farinata degl' Uberti qui sauva Florence de la destruction. Il n'en est pas moins vrai que ce souverain capricieux et brillant a donné à l'esprit italien son premier essor vers l'art, et annonce en quelque sorte l'aurore d'un idéal nouveau dans l'Italie du moyen âge.

II

DANTE ET L'IDÉAL CHRÉTIEN

La première grande figure qui succède à Frédéric II dans l'histoire de la culture italienne c'est Dante.

Après le brillant souverain, le génie créateur ; après le monarqne cosmopolite, le grand Italien dont la personnalité impose son sceau à sa race et devient comme une médaille d'or, le symbole de son unité. Nul poète n'eut des traits aussi définis, aussi tranchés, aussi saillants. Le génie étrusque, latin et toscan, trois génies d'airain, semblent s'être fondus dans ce type fin et fort qui imprima sa marque indélébile sur la langue et dans le cœur italien. Il y a ici une unité rigoureuse du caractère et de l'esprit, de l'homme et du poète. Son poème est l'image transfigurée de sa vie, et sa vie est l'image humaine de la *Divina Commedia*. Devant cet âpre pèlerin, le doux Virgile semble une ombre éplorée des Champs élyséens. Force active, solidité, passion, vertu, science, profondeur, élévation, philosophie transcendante, il joint ces qualités dans une individualité absolument originale. C'est à ces

facultés et à cette individualité qu'il doit de réunir dans son œuvre tant de choses diverses : l'histoire, la légende et la science ; le passé, le présent et l'avenir.

L'idiome italien, fort négligé avant Frédéric II, était resté jusqu'alors la langue vulgaire. Élevé par ce souverain au rang de langue de cour, devenu populaire par saint François d'Assise, il avait à peine été cultivé littérairement au XIIIe siècle. Il y avait mélange de dialectes dans les diverses provinces d'Italie, selon les influences qu'elles avaient subies, selon les conquérants qui les avaient dominées. Cette variété de dialectes semblables, et pourtant très divers, était l'image de la race italienne, divisée par ses passions, pleine d'indépendance et d'activité fiévreuse, race aux contrastes violents, qui ne retrouvait guère son unité que dans le goût et l'affirmation du beau.

Dante sut s'emparer de ces éléments divers et les fondre dans l'énergique et riche langage qui fut le sien. Avant cette époque, lors de la première Renaissance italienne, les poésies provençales récitées en langue d'oc et d'oïl, tenaient lieu de littérature. Les romans français circulaient dans tout le monde connu et constituaient l'unique instruction chez les classes aisées. Aux écoles ecclésiastiques, on étudiait les sept arts, autrement dits le *trivium-quatrivium* et la musique d'église. La langue usuelle était le *latin rustique*. La langue italienne, d'une allure plus hardie et plus franche, reflétant dans son harmonie musicale la grâce familière et le

génie plastique de la race, trouva son expression définitive et parfaite dans l'œuvre et la personne du Dante. Par lui la *nouvelle vie* italienne prit corps et substance dans la langue de ses pères. Il y fit entrer la science et la liberté d'esprit qui avaient été le privilège de l'antiquité et qui semblaient s'être perdus dans la nuit des siècles barbares. Il en rejoignit les débris épars avec la persévérance et la clairvoyance du génie.

Par ces dons si rares, Dante appartient au petit nombre des esprits universels qui sont de tous les temps et ne peuvent vieillir. Son génie est une flamme ardente qui sort de son cœur, pénètre son intelligence et illumine le monde. Tantôt, comme un brandon de la colère divine, elle flétrit les grands et les puissants de la terre; tantôt douce et brillante, elle monte vers l'amour divin dont il aperçoit le rayon dans les yeux de Béatrice. La beauté est pour lui l'image visible de la jutice et de la vérité. Cette flamme qui rayonne des yeux de Béatrice, image de son âme immortelle, crée en lui un sentiment qui unit l'homme et la femme dans un désir ascendant vers la suprême perfection.

Cet amour, flambeau de sa jeunesse, inspiration de son âge mûr, lui révéla le monde de l'Infini. Il en comprit la force à la mort de Béatrice. C'est alors que sous le coup de la douleur et de l'angoisse il se promit de parler d'elle « comme jamais on n'avait parlé d'aucune femme ». Son poème est le plus beau monument qu'on ait élevé à *l'amour vrai*, image de l'idéal. Cette flamme vivante, inspiratrice

de sa vie meilleure, il la puisa à cette source divine, en elle, en cette Béatrice bien-aimée qu'il reconnut au Paradis, et qu'il nous peint si bien sur son char triomphal sous les traits de la « Théologie », qui n'est point du tout (comme beaucoup ont prétendu) une froide personnification de la foi abstraite, mais bien une glorification du plus grand et du plus sublime amour. Dès qu'il aperçoit cette apparition, il s'écrie devant elle, tout ému de sa présence « qu'il reconnaît la femme aimée au tressaillement de son ancien amour (*dell' antica fiamma*). Trait d'un naturel charmant; car il trahit le feu caché et ardent qui anime tout son poème et nourrit ses plus hautes pensées. Au paradis même, l'ardeur de cette flamme « bien connue » tient lieu de tout et lui fait oublier tout autre bonheur pour jouir de la présence de l'être aimé. Béatrice lui reproche ses faiblesses humaines avec un cœur d'amante offensée, mais plus encore au nom de cette perfection divine que le poète poursuit et dont elle est le rayonnement. On voit par cette application de la philosophie platonicienne au sentiment de l'amour vrai entre l'homme et la femme, que le Dante est sorti du moyen âge. Avec lui l'idéal moderne a commencé. Il s'annonce dans toute son ampleur par la conscience de l'éternelle grandeur et justice de Dieu. Mais il n'apparaît au poète qu'à la lumière de l'Amour, première et dernière patrie de l'âme humaine.

III

ÉTAT MORAL DE L'ITALIE AU XV[e] SIÈCLE
LAURENT DE MÉDICIS ET MACHIAVEL

Il y a une contradiction étrange entre la société de la Renaissance et l'art qui s'y produit. Trahie de tous côtés, souillée par l'invasion étrangère, accablée de tyrannie et de honte, inondée de sang, l'Italie se relève au souffle du Vrai et du Beau, et semble revivre, souriante et radieuse au milieu des guerres, des fléaux et des crimes. Reine détrônée et réduite à l'esclavage, elle ressaisit comme par miracle le sceptre des arts, séduit ses conquérants et soumet le monde encore une fois.

Nous verrons plus tard que cette brillante Renaissance ne fut point, comme on l'a prétendu, le fruit naturel de cette époque marquée par la violence et la discorde, la corruption de l'esprit et le raffinement de la vie extérieure. La *Renaissance*, surtout celle de l'art, est un fruit du libre développement humain. Elle est due à l'œuvre de quelques grands hommes, qui ne vécurent guère de la vie de leur temps, qui s'inspirèrent surtout de l'antiquité et de la nature, tâchant d'imiter le vrai, et de s'éle-

ver librement au beau. Ce n'est pas dans la société d'alors, c'est dans le puissant génie italique dont la souche vivace gît dans les profondeurs du peuple, qu'il faut chercher la racine de ces rares génies qui président à la seconde Renaissance de l'Italie et en offrent comme la plus forte personnification. C'est en Toscane que ces germes féconds s'épanouirent d'une vie puissante, qui eut pour centre Florence. Venise et la Lombardie contribuèrent à cette riche floraison.

Mais commençons par Florence. Puisque nous essayons de suivre au vol le développement de l'esprit Italien, dans ses phases diverses, tâchons d'examiner un instant cette société qui favorisa le grand art par son goût raffiné, sa richesse et son indépendance d'esprit.

Aucune *société* n'a mieux prouvé que le sens esthétique ne suppose pas le sens moral. Vue de près, elle offre le spectacle d'un monde sans foi ni loi, un monde arbitraire, sans respect humain, sans âme, sans amour. L'esprit, la ruse, la perfidie et l'ambition y règnent et dominent sur tout autre sentiment.

Nous pourrions comparer l'aspect général de cette société turbulente à l'un de ces brûlants paysages de Salvator Rosa, d'un coloris à la fois ardent et sombre. Le sol aride, les rochers abrupts semblent tachés de sang. De maigres arbrisseaux se tordent sous le souffle violent du *sirocco*, et à travers les lourds nuages d'un ciel cuivré se précipite une tempête furieuse.

Telle est l'impression que produit sur nous, dans son ensemble, l'époque du xve siècle, avec ses crimes et ses infamies, ses misères et ses fléaux, où le rayon sublime de l'art jette de magnifiques éclaircies et allume des foyers immortels.

Ne cherchons pas dans cette société le sourire d'une joie sereine. Ces fêtes, ces orgies, devenues si célèbres par leur splendeur et leur richesse, ne sont nullement, comme on le croirait, le signe d'une vie en tout sens harmonieuse, mais plutôt l'étalage et le faste du vice et d'une corruption effrénée. L'envie se déchaîne, le mensonge et le cynisme pénètrent cette société, et la dévorent jusqu'à la moelle.

Le génie de ce monde brillant et pervers s'incarne surtout en deux personnages restés célèbres dans l'histoire du temps. Ce sont Laurent de Médicis et Machiavel.

Le premier est comme le produit brut de cette société; le résumé de ses goûts, de ses talents et de ses vices. Il est son représentant le plus actif et le plus complet. Le second est le produit savant et raisonné de sa science politique; c'est le parfait théoricien du mal; c'est la perversité morale codifiée par la plus claire et la plus exacte des intelligences, aiguisée elle-même par la science politique de l'antiquité et l'expérience de l'histoire. Ces hommes sont tous deux, et chacun à sa manière, les fils légitimes d'une société dépourvue de tout principe moral ou religieux et qui avait perdu toute foi en elle-même.

Laurent, dit le Magnifique, fut le plus habile et le plus brillant parmi ces « chefs d'État » qui se substituèrent sous divers noms à l'ancien gouvernement populaire. Son aïeul, Côme de Médicis, s'était emparé de la bourse de Florence par une crise du cadastre. Pourtant il fut surnommé *Père de la patrie*. A vrai dire, il fut l'initiateur d'une nouvelle culture d'esprit, en fondant l'académie platonicienne, en appelant à Florence les savants grecs de Constantinople et en éveillant le culte de de l'antiquité. C'est l'époque où le savant sachant le grec est fêté comme un dieu et où un manuscrit vaut cent fois son pesant d'or.

Les savants et les grands seigneurs disputent sur Platon et Aristote. Ces deux géants de la pensée sont à l'ordre du jour : on s'acharne pour ou contre l'un et l'autre comme autrefois les docteurs de l'Église se disputaient sur la Trinité. Après avoir coupé la gorge à un ennemi dans une ruelle obscure, on s'en va dans une villa somptueuse aux environs de Florence, et l'on raisonne paisiblement, élégamment sur l'immortalité de l'âme avec un savant de l'académie platonicienne, en face du riant jardin de la Toscane. On ne croit plus à la religion, mais on croit à l'astrologie, à la divination, à l'alchimie; avant tout on croit au plaisir. On aime la philosophie comme un jeu d'esprit, l'antiquité comme un luxe de l'existence. Les meilleurs esprits, comme Pic de la Mirandole, cherchent ésotériquement dans le passé classique un objet de foi et d'adoration.

Laurent de Médicis nous apparaît à la fois comme le chef et le type accompli de cette société. Esprit fécond et calculateur, intelligence prompte, politique sans scrupule, homme d'un goût raffiné, comprenant tous les arts en artiste; du reste âme cynique et froide, érudit poète et viveur, Laurent le Magnifique était désigné pour être le tyran aimable et le meneur spirituel de cette société. Dans cet homme qui connaissait à fond l'art de gouverner, nous ne trouvons pas seulement le Mécène des artistes, mais aussi le coryphée des libertins, le roi de la jeunesse dorée, le grand amuseur de Florence. Il dirige les fêtes étourdissantes du carnaval, il compose pour la circonstance des chants lubriques devenus célèbres sous le nom de *chants carnavalesques*. Tantôt par une sorte de bravade du vice et un raffinement cynique, c'était le « Triomphe de la mort » qu'on représentait. Autour de ce hideux personnage monté sur un char et chargé d'insignes lugubres, marchent et s'agitent des hommes déguisés en squelettes. Tantôt ce sont les noces de Bacchus et d'Ariane. Une troupe de nymphes nues et de satyres parés avec un luxe effréné suit les chars en dansant. Laurent paré et masqué est parmi le cortège, qui traverse la ville en faisant entendre des chants licencieux composés par lui. A ce spectacle, le peuple de Florence, criblé de dettes et parfois mourant de faim, applaudit; il oublie la peste et la guerre dans la splendeur du carnaval et ne sent plus ses chaînes sous les fleurs qu'on lui jette.

Cet homme qui, non content d'asservir sa patrie, volait l'argent des pauvres, pillait la dot des filles à marier et les poussait au vice, fut pris de remords à sa dernière heure. Sur son lit de mort Laurent le Magnifique fit appeler Savonarole, le seul homme qui l'avait bravé, et auquel maintenant il demandait l'absolution.

Le prieur de Saint-Marc se rendit à Careggi chez le prince expirant qui confessa ses crimes. Avez-vous une vive foi en Dieu ? dit Savonarole. — Je l'ai. — Alors restituez les fonds que vous avez pris au Mont-de-piété. — Je le veux. — Rendez la dot aux jeunes filles que vous avez dépouillées. — J'y consens. — Mais avant tout rendez à Florence ses libertés !

A ces mots du moine inflexible, qui, la main étendue sur le moribond, prêt à le dépêcher au ciel ou en enfer, réclamait les droits de sa patrie, Laurent détourna la tête et mourut sans absolution. Voilà bien l'esprit incarné de cette société brillante et corrompue, égoïste et cynique, philosophe et superstitieuse, mais avant tout positive.

Au maître nous devons joindre l'élève, au modèle vivant le théoricien philosophe.

Machiavel, ce savant et profond docteur en immoralité, se trouve avoir été dans sa vie privée homme de bien, honnête dans ses actions et bon citoyen. Il resta fidèle au gouvernement de la République de Florence et fut plus tard victime de son dévouement. Laborieux et sobre, il dédia sa vie entière au travail. La lecture des Grecs et des Latins

l'avait passionné pour l'antiquité classique, la grandeur de la République romaine l'avait transporté d'admiration. La pratique de la vie et la noirceur des hommes lui pervertirent l'esprit. Guidé par d'autres exemples, cette intelligence droite eût marché dans un autre sens. Mais c'était un de ces génies moyens, qui, incapables de créer, décomposent le réel, un de ces esprits observateurs qui raisonnent les passions à froid et reflètent exactement leur société.

La conscience de la justice éternelle fait les réformateurs, l'observation du mécanisme social fait les politiques. C'est ce qui fait de Machiavel le politique par excellence.

Nicolo Macchiavelli sortit des meilleurs rangs de ces nobles campagnards qui furent forcés de renoncer à leurs titres de noblesse pour devenir de simples citoyens. Passionnément attachés aux Guelfes, ses aïeux suivirent ce parti en exil, lorsqu'il fut banni par les Gibelins et rentrèrent à Florence avec lui. On compte parmi eux une longue lignée de citoyens honorables et de magistrats probes qui résument en eux les rares vertus de cette vieille race étrusque, dont le génie incisif et dur est marqué d'une empreinte spéciale parmi les populations italiques. Tite-Live et Plutarque furent ses maîtres. Il puisa surtout chez les classiques grecs (dont il approfondit la langue) cette science critique et politique à l'aide de laquelle il devint célèbre. C'est là qu'il aiguisa l'instrument de sa pensée et devint maître dans l'idiome italien. Jeune encore, il fut

nommé membre du conseil des Dix, qui délibérait sur la paix et la guerre. Devenu secrétaire d'État pendant les cinq années qui précédèrent l'écroulement total des libertés de Florence, chargé par son gouvernement de missions importantes auprès des princes d'Italie et du pape, il put acquérir par l'expérience des hommes, par l'observation de leurs mobiles d'action cette vaste connaissance de la perversité humaine qui servit de base à sa théorie. En fait, Machiavel devint théoricien du *mal* en désespoir du *bien*. Il avait vu tout périr, tout succomber dans le pays qu'il aimait. Il avait vu l'Italie, envahie par l'étranger, plier sous la force et la ruse. C'est à la ruse et à la force qu'il fit appel en formulant ses conseils au « *Prince* ». Ce prince, après avoir terrassé ses ennemis par le fer et le poison, devait, selon lui, affranchir l'Italie de la domination étrangère et relever la patrie en l'unifiant sous son sceptre. Un homme comme Machiavel fait époque dans la vie d'un peuple. Son sens critique et politique a fait sortir l'Italie des langes du moyen âge. Il en personnifie le côté positif. Ce génie du sens pratique est l'antipode du génie de Dante ; car il ne retrouve Dieu ni en lui-même ni ailleurs, et privé de toute vie intérieure, il ne peut entrevoir l'Idéal.

IV

SAVONAROLE ET LA RÉFORME RELIGIEUSE

Sous toute cette corruption, la noble foi de l'Italie s'affirme en ce temps, envers et contre tous, en Jérôme Savonarole. Sa personne et sa vie sont comme pénétrées de cette foi puissante, qui à elle seule transforme et purifie l'être moral. Par sa prédication, cet homme de bien fit un prodigieux effort pour se frayer un chemin jusqu'aux cœurs endurcis de ses contemporains. Ce fut une âme consciente, un cœur courageux au sein d'un monde mort à toute conscience profonde, à toute vie intérieure. Visionnaire sublime, il crut réformer la religion et les mœurs et n'eut que le génie du cloître avec la parole d'un apôtre fanatique. Son âme était grande et pure : sa raison n'était pas à la même hauteur. Il fut la victime de ses propres contradictions et de la fausse position qu'il s'était créée en combattant ouvertement cette même Église qu'il servait. Il ne craignit pas d'appeler le châtiment du ciel sur les iniquités du chef de l'Église,

de parler de Rome du haut de la chaire comme d'un « nid de vipères et de serpents infects. » A de telles audaces la colère de Rome devait être fatale. Après de fréquentes menaces, la foudre du Vatican tomba sur le moine téméraire. Florence, qui l'avait tant admiré, ne trouva pas en elle-même le courage de défendre ce saint homme contre d'iniques persécutions. Cet apôtre sincère du Christ fut saisi comme un criminel, accusé comme faux prophète et condamné à être brûlé vif. Son rôle n'eut d'importance durable que par le grand exemple qu'il donna en renouvelant les jours des martyrs, au siècle de César Borgia, en sacrifiant une vie innocente à son ardente foi, à son amour pour ses frères malheureux qu'il espérait délivrer d'un joug oppresseur.

Savonarole eut plus d'influence par sa mort que par sa vie. Son martyre confirma l'effet de sa parole brûlante, prouva la force de son enthousiasme. Grand par le cœur plutôt que par l'esprit, son âme consciente et profonde sentit le besoin d'une réforme pour le genre humain, et fraya, par son élan courageux et sa révolte contre le Vatican, la voie à la foi nouvelle qui ne tarda pas à se développer sous un autre climat. En Italie au contraire, le terrain n'était pas préparé pour recevoir la bonne semence. La parole réformatrice tomba sur le roc et germa seulement en peu de cœurs.

Un abîme sépare Savonarole de Machiavel. Le premier croyait au bien et fut victime de sa foi aveugle; le second ne croyait à rien et s'abandonna

au génie du mal. Il formula des théories à l'usage des gouvernements et des princes et enseigna aux hommes à déjouer l'infamie par l'infamie, à vaincre à tout prix par la force et la ruse, à vivre par l'intelligence et à supprimer le cœur.

V

LE BEAU MONDE ET LA LITTÉRATURE
L'ARIOSTE ET LE TASSE

Rien de plus complexe et de plus contradictoire que la société italienne au xve et au xvie siècle. Pour se rendre compte de l'étonnant phénomène de la Renaissance et pour apprécier à sa juste valeur l'art qui en sortit, il faut séparer nettement les éléments divers qui composaient ce monde et distinguer les courants opposés qui le travaillaient. Nous avons considéré en Laurent de Médicis et en Machiavel l'incarnation de la politique implacable et cynique du temps, qui fut celle des princes comme celle de l'Église ; en Savonarole nous avons trouvé un exemple de protestation morale contre toute cette corruption et toutes ces infamies, protestation isolée, qui remua puissamment quelques âmes, mais ne changea rien à l'esprit du temps. Avant d'en venir à la peinture, qui fut le produit le plus original du génie italien, lequel naquit et se développa sur un terrain à part, il nous reste à donner un coup d'œil à la société même. Cette société ressemble à une eau sombre et sans transparence, dont le fond fan-

geux regorge de reptiles affreux, mais dont la surface se colore d'une brillante irisation et se pare de fleurs séduisantes. Ce fut surtout la littérature qui refléta cette surface.

La société qui se groupait aux cours de tous ces petits princes joignait à des vices héréditaires deux goûts prononcés : la fureur du luxe et de la représentation et la manie de l'antiquité classique. Au nord comme au sud de l'Italie, princes petits et grands fondaient des musées, déterraient des statues, achetaient des manuscrits au poids de l'or et appelaient des savants et des poètes à leur cour. Ceux-ci y figuraient comme des amuseurs choisis dans la fête de l'existence, au-dessus des baladins et des chanteurs, mais plus ou moins au même titre. Dante avait bien passé de mode; on se souvenait à peine de ce revenant du moyen âge, de ce sombre pèlerin à la figure noircie par la fumée de l'enfer, ou illuminée des gloires du ciel chrétien. On voulait s'amuser, plaisanter et jouir de la vie par tous les sens à la fois. Tout ce qui venait de la Grèce et de Rome était bien venu; on l'arrangeait au goût du jour : on s'en servait comme d'une épice irritante. Nous avons déjà parlé des chants carnavalesques de Laurent de Médicis et des folles mascarades qui les accompagnaient, où les saturnales de la volupté étaient rehaussées par les grimaces et le rictus de la mort. Ce n'était pas là un fait isolé. Chaque cour avait ses chants, ses danses ses processions de parade, ses tournois. Le passage d'un prince ou d'un souverain pontife, le ma-

riage d'une grande dame servaient, d'habitude, de prétexte à ces fêtes merveilleuses, à ces réjouissances publiques, qui se prolongeaient pendant des mois. D'abord le cortège traversait la ville pavoisée aux acclamations du peuple. On y remarquait les grands seigneurs avec des justaucorps de brocart d'or et des colliers de pierreries; les dames en robes de velours et de soie damasquinée, coiffées de toques ou de couronnes de pierres précieuses imitant des fleurs et des feuillages. Venaient ensuite les Condottieri, ces capitaines d'aventure au service des princes, avec leurs faces de bravache et leurs cuirasses d'acier, suivis de leurs hallebardiers. Les banquets avaient lieu dans les palais ou sous des dais dressés sur la place publique. Les services se succédaient sur d'énormes plateaux d'argent. Des ours, des bœufs entiers dorés ou argentés formaient les morceaux de résistance.

Au dessert, on offrait aux dames des bijoux, des étoffes précieuses, des fourrures et des gants; aux seigneurs et aux souverains, des faucons rares et des meutes de lévriers. — Après les banquets de tout un jour, venaient des danses et des spectacles qui remplissaient des nuits entières. D'autres fois, c'étaient des drames en plein air, des représentations mythologiques sous les ombrages de magnifiques jardins. Les dieux et les déesses de l'Olympe apparaissaient au milieu des bosquets, suivis de nymphes et de jeunes gens couronnés de fleurs, récitant et chantant des vers. La femme qui régnait dans ces fêtes n'était ni la sévère châtelaine du

moyen âge, ni la femme de lettres et le bas bleu spirituel du XVIIIe siècle, mais cette charmeuse dont la beauté mondaine est encore enveloppée pour nous d'une auréole de poésie. C'était cette femme initiée à tous les mystères de la volupté, armée de toute la science et des arts de la séduction, cette magicienne capricieuse, impénétrable et discrète, qui remplit le Décaméron de ses grâces et de ses rires; que l'Arioste et le Tasse poursuivent dans Alcine et dans Armide et dont Léonard a peint le sourire sceptique et l'irrésistible attrait dans Mona Lisa.

L'Arioste et le Tasse reflètent cette société, chacun à sa manière. Les grands génies refondent le monde et la vie à leur image; les génies de second ordre le représentent tel qu'il est, et se contentent d'en arranger les matériaux à leur guise. C'est ce qu'ont fait ces deux poètes de la chevalerie mondaine : l'un en satisfait et en heureux, l'autre malgré lui, mêlant aux souvenirs de ce monde voluptueux et cruel les rêves et les aspirations de son âme ardente qui chercha l'amour vrai sans le trouver.

L'Arioste fut à la fois le poète et le héros de ce monde. Lui qui dédia son poème à Lucrèce Borgia, qui vécut à la cour de Ferrare, eut le loisir d'étudier les femmes du temps et d'effleurer en passant les aventures tendres ou galantes, sérieuses ou légères, heureuses ou malheureuses, mais toujours plus ou moins équivoques, qui forment le fond de la vie d'alors. Lui-même représente dans sa personne l'homme du monde selon le siècle, le parfait

cavalier, élégant autant que splendide et spirituel, rompu aux armes comme à la galanterie. Titien nous a laissé de lui un portrait [1] qui est un chef-d'œuvre, et qui révèle tout l'homme. L'Arioste y est peint en pourpoint de soie gris aux larges manches. La beauté régulière des traits est relevée par une expression charmante d'amabilité infinie. Une chaude lueur de vie, une verve de vigueur enjouée brille dans ses yeux foncés et lumineux, dans cette bouche aux plis séduisants. Le regard est plein de finesse. Des boucles épaisses et d'un noir de corbeau encadrent un visage légèrement bronzé, au large front, au sourire enchanteur. Cette tête admirable ne laisse rien à désirer. Elle captive, elle attire ; mais on n'en devine pas le fond. A-t-elle une âme consciente, ou n'a-t-elle qu'une intelligence ? Énigme, nul ne le saura. Voilà l'homme accompli du xve siècle.

Si l'homme demeure indéchiffrable, sa poésie est d'une transparence parfaite. Dans cette trame élégante et légère, les motifs principaux qui s'entrelacent à l'infini sont faciles à saisir. L'Arioste nous dit en commençant qu'il chante « les femmes, les chevaliers, les armes et l'amour » (*le donne, i cavalier, l'armi, gl'amori*). Nous sommes loin de la chevalerie d'autrefois, de son mysticisme, de son culte pour la femme et de ses vertus surhumaines. Le plaisir poursuivi à travers un labyrinthe d'aventures galantes, la chevalerie réduite à un roman

1. Ce portrait se trouvait autrefois à la galerie Manfrin à Venise.

mondain, reflet de la vie de cour en Italie; tout cela enveloppé d'un fin sourire qui se moque de la faiblesse humaine en l'approuvant, du plaisir en le savourant. Voilà toute la poésie de l'Arioste. Aucune de ses figures d'hommes ou de femmes ne se détache d'un puissant relief. Angélique et Alcine, la charmeuse naïve et la charmeuse savante, se confondent dans un délicieux chatoiement. Tous les héros sont plus ou moins heureux; Roland seul, qui devient furieux par amour, est tourné en ridicule.

Tout autre est le Tasse. Ame vraie, chevaleresque et passionnée, il prit le monde et les femmes au sérieux. Dans le noble poème de la *Jérusalem délivrée*, nous trouvons encore un écho de l'ancienne chevalerie et de ses grands sentiments. Mais en même temps le poète tombe dans une contradiction visible. Il veut chanter la conquête du Saint Sépulcre, et commence son poème par une évocation à la Vierge Marie; mais ce sont les amours de Tancrède, c'est Clorinde et Herminie qui prennent la première place dans son œuvre. Après son invocation à la Vierge éternelle, la madone dont la beauté est impérissable, et « qui a une couronne d'étoiles », Armide, l'enchanteresse qui séduit Renaud, devient l'héroïne de son poème. C'est toujours la charmeuse, la magicienne qui éblouit les yeux d'alors. Mais, disons-le, par ce type même le Tasse s'est élevé bien au-dessus de l'Arioste et de son temps. Car il nous représente la magicienne qui devient victime de ses artifices, se prend dans ses propres filets, aime

après avoir séduit et meurt victime de son amour impétueux.

C'est par quoi Armide nous émeut, s'élève au-dessus de la galanterie chantée par l'Arioste et touche à la grande poésie. Le Tasse lui-même, âme tendre et passionnée, eut le sort de son héroïne. Loin d'être comme l'Arioste l'homme heureux et le héros de la société, il en fut impitoyablement écrasé. Il osa aimer sérieusement, il osa lever les yeux sur la princesse d'Este; pour cela il fut jeté en prison et traité de fou. Il osa croire à la vraie poésie; pour cela il fut persécuté avec un acharnement incroyable par les pédants et les académies. Il mourut seul, triste, abandonné dans sa retraite de Rome, chez les moines qui l'avaient recueilli. Image saisissante du vrai poète qui a cherché son bonheur dans la vie mondaine et n'y trouve qu'amertume et douleur.

VI

SECONDE RENAISSANCE — CONFLIT DU CHRISTIANISME ET DU PAGANISME DANS LES ARTS PLASTIQUES

Ce n'est point par la littérature, c'est par les arts plastiques et surtout par la peinture que l'Italie de la Renaissance devait parvenir à la plus haute expression de son génie.

La littérature du xve et du xvie siècle n'a produit qu'une poésie plus ou moins artificielle; mais la peinture a su donner une forme vivante à l'idéal des temps nouveaux. Cet idéal n'est autre que l'humanité épurée, transfigurée par le sentiment chrétien; cette forme, c'est la beauté antique, perdue par le moyen âge, et retrouvée plus tard. Le mariage de l'idéal chrétien et de la beauté antique, tel est le rêve de la Renaissance, tel est le but que poursuivirent ses grands artistes. Cette œuvre extraordinaire s'accomplit à la fois avec la faveur du monde et sous le patronage de l'Église. Mais, par leurs chefs-d'œuvre, les peintres de cette époque s'élèvent bien au-dessus des conventions du premier et des dogmes de la seconde, dans cette atmosphère du sentiment pur et des idées éternelles où

s'était déjà plu l'art grec. Les poètes d'alors ne furent guère que des courtisans; les peintres, voilà les véritables inspirés et les prophètes du siècle. Parmi eux, le Corrège nous est apparu comme le plus grand et le plus complet; son œuvre nous a semblé l'expression éclatante de cet idéal entrevu et cherché de tous. Mais avant et autour de lui, quel long et vaste développement, que de degrés, de phases, de nuances, d'épanouissements partiels et divers. Si nous essayons d'esquisser cette histoire dans ses lignes les plus générales, c'est afin d'y donner au merveilleux Antonio Allegri la place qu'il mérite et qui ne lui a pas encore été assignée.

Ce n'est pas en Toscane, c'est dans le royaume de Naples et en Sicile qu'il faut placer les origines de l'art italien. Dans ces pays où la tradition antique se perpétua en quelque sorte par l'intermédiaire de l'art byzantin et de la tradition gréco-latine, l'architecture, la sculpture et la peinture eurent une floraison très complète.

Le premier artiste qui transporta dans l'Italie du centre cet art précoce, qui le popularisa et le développa, fut Nicolas Pisano. La première Renaissance se rattache à son nom. Il avait suivi Frédéric II (lors de son couronnement à Rome) dans le royaume de Naples et en Sicile où il était resté avec ce souverain pour dix ans. Il avait donc eu le loisir d'étudier ces admirables monuments avec leurs portes de bronze, leurs sculptures variées, leurs mosaïques, leurs pendentifs et toute la ri-

chesse de ce goût varié et éclatant, où se trouvaient réunies les merveilles de l'Orient et de l'Occident.

Revenu dans l'Italie centrale il surprit à son tour le monde par les merveilles de son ciseau, à Pise, à Sienne et à Bologne. On n'avait encore rien vu de pareil au centre et au nord de l'Italie. Ce fut une révolution dans le goût. Pour la première fois la légende chrétienne était rendue sans raideur, avec grâce, noblesse et sentiment ; pour la première fois la pensée mystique apparaissait revêtue de marbre et de tout l'attrait de la vie.

Mais cette pensée mystique et chrétienne ne pouvait être exprimée dans toute sa profondeur que par la peinture. Cimabue a le premier secoué le joug de l'école byzantine, en donnant plus de vie et de mouvement à ses figures et plus d'éclat à son coloris. Giotto en fut le vrai réformateur. Il s'inspira sans doute des œuvres de Nicolas Pisano avant de suivre l'impulsion de son génie créateur. Sa vie et son œuvre nous font voir d'une manière frappante le terrain moral où se dévoloppa la peinture italienne et le genre d'inspiration qui la fit éclore.

Ce terrain fut, à l'origine, le sentiment religieux populaire. Giotto était fils d'un pâtre et regardait les moutons de son père à Settignano près de Florence, lorsque Cimabue passant par hasard à côté de lui vit que l'enfant dessinait un mouton sur une pierre. Le croquis trahissait une main sûre et un talent extraordinaire pour le dessin. Le bon Cimabue, avec la permission du père de l'enfant, un certain

Bondone, se chargea du petit pâtre, qu'il prit chez lui, et n'eut pas de peine à en faire un grand peintre. Car il avait dans l'œil et au bout de ses doigts le génie de la ligne, de l'attitude et du geste, et dans l'âme le sentiment du juste et du vrai. Si Cimabue et Nicolas Pisano servirent de guides à son talent, son véritable inspirateur fut saint François d'Assise, ou du moins sa légende, à laquelle il donna pour la première fois tous les caractères de la vie et de la vérité. L'âme exaltée et tendre de saint François avait réveillé dans la foule le sentiment d'une adoration fanatique. Il lui avait parlé pour la première fois un langage qu'elle savait comprendre, en prêchant en italien. Son « ordre » avait institué comme vertus capitales : *la pauvreté, la chasteté et l'obéissance*. C'est surtout la pauvreté qui était estimée par le saint. Appelé à Assise avec Cimabue et d'autres peintres de renom pour illustrer la légende de Saint François, Giotto y fit son chef-d'œuvre. Les fresques de la voûte et du chœur représentent plusieurs épisodes de la vie du saint et se distinguent de l'art contemporain par un mélange de noblesse et de naturel, de naïveté charmante et de haute distinction. Giotto fut le maître de cette école de *naturalisme dramatique* qui se développa par la suite en Toscane. Le premier il introduisit en peinture le style allégorique. On voit, au sanctuaire d'Assise, la Pauvreté sous la figure d'une femme ayant les pieds posés sur des ronces et des épines. Le profil de Dante s'aperçoit dans un coin. Il regarde et médite grave-

ment sur les mystères dont il est témoin, comme si le peintre avait voulu dire que les sentiments nobles sont les plus hauts objets de la science. Le poète et le peintre s'étaient rencontrés à Padoue, où ce dernier était en train de peindre la chapelle de Scrovegno à *l'Arena,* et le génie du temps vivait en tous deux. Car les vers du Dante sur la Pauvreté sont aussi éloquents que les peintures allégoriques de Giotto sur le même sujet. Ce dernier fut architecte et sculpteur, et il a laissé l'empreinte de sa grandeur colossale dans cette belle tour élégante et svelte, connue sous son nom, et qui forme encore aujourd'hui l'un des plus beaux ornements de Florence.

Tel est le plus beau jet de l'art chrétien dans l'Italie du XIVe siècle. A l'âge suivant, le paganisme fait irruption. Par la révélation de la statuaire antique, il semble que l'on découvre au XVe siècle la beauté de la forme humaine. On en avait honte depuis mille ans; on s'y rejette avec une force redoublée. Ce fut alors, c'est-à-dire au commencement du XVe siècle, que l'art prit en Toscane un immense développement. Il sortit principalement des ateliers des orfèvres où on étudiait l'art du dessin. C'est à Rome que les jeunes artistes complétaient leur éducation. Le goût pur de la Renaissance *classique* dominait en eux. Les fouilles faites partout en Italie avaient mis à découvert les beaux restes de l'antiquité, qui servaient de modèles au goût de ce temps. Lorenzo Ghiberti, auteur des *portes de bronze* du baptistère de Saint-Jean à Florence

(dites *dignes du paradis* par Michel-Ange), Paolo Uccello et Bernardo Cennini, qui l'aidèrent dans ses travaux, sortirent du même milieu et subirent les mêmes influences. Filippo Brunelleschi, qui érigea la coupole de Santa Maria del Fiore (1437), était des leurs. Gentile da Fabbriano et Antonio Pollaiolo étaient contemporains, comme aussi Luca della Robbia. Ce dernier unissait à la grâce des lignes le charme du sentiment. En fait de peinture les artistes plus sérieux furent Masolino da Panicale et Masaccio qui appartinrent à ce groupe classique. Leurs fresques à l'église des Carmes à Florence sont admirables pour la pureté du dessin et la grandeur des lignes. Masaccio est aussi le peintre des fresques de San Clemente à Rome. Quant au Beato Angelico (de Fiesole) qui appartient aussi à ce groupe, il marque une rare exception parmi les autres, par l'enthousiasme religieux qui le dominait seul. Dès son arrivée au cloître, le jeune et habile artiste renonça à toutes les vanités de l'art plastique, il méprisa la beauté du corps, et oublia presque son existence dans les ravissements de l'âme. Il peignit ses madones et ses anges au milieu de ses veilles, de ses extases et de ses prières, vraies visions de cloître, fleurs d'un cœur pur. Mais Fra Angelico est une exception dans son siècle. Autour de lui on ne fait que de la peinture païenne, on use et on abuse du nu. On ne peint que déesses, nymphes, faunes et satyres d'un goût souvent équivoque.

La peinture sensuelle et mondaine trouva un

ennemi aussi redoutable qu'actif en Savonarole. L'envahissement des sujets profanes dans la peinture, l'étalage croissant des nudités alluma l'indignation du réformateur. Cette âme austère et fanatique n'y voyait qu'une excitation au vice et un retour au paganisme. Comme sa parole avait un grand empire sur une bonne partie du public florentin, il n'eut de repos qu'après avoir persuadé à tous ses adhérents de brûler leurs tableaux et tous leurs objets d'art. Un immense bûcher fut dressé sur la Piazza delle Signoria, où lui-même devait périr dans les flammes quelques années après. Une quantité de toiles s'en allèrent en fumée dans ce grand holocauste que le moine éloquent avait obtenu d'un peuple mondain et sensuel, comme en dépit de ses propres instincts. Néanmoins il eut des disciples parmi les peintres mêmes. Fra Bartolomeo fut son admirateur passionné; Andrea del Sarto appartint à l'école religieuse. Ils conservèrent de l'école classique la composition savante, la pose académique, la correction du dessin et le naturel des attitudes. Mais ils ne peignaient que des sujets sacrés, dans un esprit de chasteté et de dévotion, quoique sans ardeur et sans passion. En eux nous trouvons déjà dans une certaine mesure l'alliance du génie chrétien et du génie classique.

La fusion des deux génies opposés devait s'accomplir avec une force et une vérité extraordinaires dans les grands créateurs du XVIe siècle qui sont restés les maîtres incomparables de la peinture. On a souvent analysé et décrit les œuvres de Michel-

Ange, de Léonard, de Raphaël et des Vénitiens. Mais on n'est pas d'accord sur la place respective qui leur revient.

On a l'habitude de les exalter les uns aux dépens des autres, sans voir l'aspiration commune qui les anime, l'idéal qu'ils représentent par la réunion de leurs génies divins. Quant à nous, nous l'avouons, c'est dans le Corrège que nous avons vu reluire cet idéal dans tout son éclat; et c'est de ce moment que nous avons mieux compris ses rayons épars dans les autres.

Les chapitres suivants essayeront de l'expliquer.

VII

MICHEL-ANGE ET LE GÉNIE BIBLIQUE

La personne de Michel-Ange se dresse dans la société au XVIe siècle comme une âme vivante au milieu des morts. Cet artiste conscient, solitaire et indomptable, plein de foi et d'affirmation, dut apparaître à ses contemporains sceptiques et corrompus comme une sorte d'Ezéchiel ou d'Isaïe faisant retentir la parole de Dieu au milieu de l'orgie du vice et du crime. Cette parole fut tour à tour le ciseau, le pinceau et la plume. Mais ce qu'il dit en ces divers langages a le même accent. Ses marbres ne parlent que de grandeur et de force, ses sonnets que d'idéal et de renoncement. Imagination plastique, penseur profond, âme de feu, volonté de fer, Michel-Ange appartient à ces géants de la pensée en qui la puissance de l'exécution égale la vigueur de la conception. Moins universel peut-être que l'Allighieri, il est de la même famille en ce qu'il porte dans son cœur l'empreinte de la grande noblesse humaine et dans son propre esprit la mesure de son idéal. Il s'y confirme par la lecture de la Bible et la contemplation de la sculpture antique.

Les prophètes et le torse d'Hercule, voilà ses maîtres. Son génie est tout muscle et tout pensée; pensée inflexible, ligne magistrale, presque point de couleur. Ainsi de cette puissance vraiment titanesque il taille ses statues dans le marbre brut à grands coups de marteau, ou les coule en bronze avec un feu de Vulcain, en fait à sa guise des dieux, des législateurs, des croyants, des sybilles et des démons, toujours grands et forts. Michel-Ange est avant tout un homme de l'Ancien Testament. Jéhovah, le Dieu de la Bible, banni du monde, honni du siècle, revit sous sa main puissante. C'est un Dieu de colère, inflexible et juste; implacable à ses ennemis, immuable dans ses lois. On retrouve la sévérité d'un juge plutôt que l'amour d'un père dans ses traits, mais la puissance n'y manque jamais.

La Création de l'homme, le chef-d'œuvre du plafond de la chapelle Sixtine, nous révèle d'un coup ce rude génie et sa pensée dominante. Adam gît dans sa nudité première sur le sol noir de la terre inhabitée. La beauté virile est empreinte sur ce corps svelte et vigoureux — et cependant je ne sais quelle hésitation, quelle grâce timide est répandue sur lui et se trahit dans son attitude pleine d'attente et dans ses yeux à peine sortis du sommeil de l'inconscience. C'est l'homme dans sa force et dans sa faiblesse, sans défense, couché sur son néant ; mais il s'anime doucement au souffle et au contact de Jéhovah. Celui-ci, porté par un grand vent, flotte devant lui dans les airs ; il étend sa

main vers la créature qui se lève à son signe et touche de son doigt le doigt du Tout-Puissant. Une majesté sereine réside sur le front du Créateur; les anges et les puissances célestes flottent dans les plis de son manteau soulevé par la tempête et jettent un regard d'étonnement, presque d'effroi, sur l'homme naissant qui se dégage de l'argile terrestre. Impossible de rendre en moins de traits et dans un cadre plus simple la mystérieuse relation entre le fini et l'infini, entre l'homme et Dieu. La perspective vulgaire disparaît ici, les proportions augmentent, la grandeur des lignes accuse l'immensité de la conception, donne le sentiment de l'Éternel. La tempête où flotte Jéhovah est le souffle même de la création et le regard d'Adam puise l'âme humaine dans son œil de feu. Pour paysage le sol nu et le gouffre orageux de l'espace, mais entre ces deux têtes circule la vie des mondes.

Au chef-d'œuvre du peintre il faut joindre celui du sculpteur; à Jéhovah son législateur. Le Moïse, qui devait faire partie du monument de Jules II et qui se trouve à *San Pietro in Vincoli* à Rome, est peut-être l'œuvre que Michel-Ange a le mieux marqué de son sceau puissant. Le chef hébreu, de proportions colossales et d'une musculature athlétique, est assis dans une attitude de maître. D'une main il tient la table des dix commandements appuyée sur son genou; de l'autre il tord sa barbe épaisse qui s'enroule à son bras comme une chevelure. Ses lèvres charnues respirent la force d'un patriarche et le mépris d'un dompteur de peuples.

Son front est le siège d'une volonté indomptable. Deux rayons en sortent comme deux petites cornes; dans ce front il y a du bélier et du prophète. Derrière le législateur, on entend gronder la foudre du Sinaï qui brise le veau d'or, menace les pécheurs, détruit en masse les idolâtres. Inspiré du Dieu vengeur, sublime et terrible, il vient de rédiger sa loi et l'impose. Pétri de force, il détruit la faiblesse, la chasse comme la poussière devant l'ouragan du désert. Ainsi passe la chair impure devant le souffle de l'Esprit.

Cependant Michel-Ange, incomparable dans l'expression de la force et de la grandeur, ignora les joies tendres de l'innocence, le sourire du bonheur et les émotions profondes de la pitié. Son Christ du Jugement dernier est une âme de justicier dans un corps d'athlète; mais sans miséricorde ni compassion. Il proteste contre le crime en damnant les pécheurs, son poing levé les foudroie. Buonarroti lui-même ne conçut la grandeur que dans la lutte, le progrès que dans l'extermination des méchants. Pendant toute sa vie il ne cessa jamais de lutter, de travailler, de poursuivre la vérité artistique, de protester contre les abus. Elevé (dans ses premières années) dans l'air léger des montagnes d'Arezzo, qui donne la finesse et la force, imbu de l'idéal classique par habitude d'adolescent, créant par l'instinct du vrai, croyant au beau, âme énergique, esprit platonicien, Michel-Ange vécut bien au-dessus de son siècle dans l'éternelle justice et ne cessa de travailler pour elle, en fidèle ouvrier. Il passa ses

dernières années sur la plate-forme de Saint-Pierre à faire des sonnets sur l'art divin et à méditer sur la vie future. Sa vie et son œuvre demeurent comme une superbe protestation contre son siècle, et comme une affirmation immortelle de la grandeur et de l'intégrité de la nature humaine.

VIII

LÉONARD DE VINCI ET LA SCIENCE DANS L'ART

A la forte individualité de Michel-Ange, qui se fait remarquer surtout par l'affirmation de son caractère moral, il convient d'opposer le génie moins personnel mais beaucoup plus vaste de Léonard. Né dans les environs de Florence, fils naturel d'une famille aisée, il reçut l'éducation d'un gentilhomme. Orné de tous les dons de l'esprit et du corps, favorisé par la fortune, il put développer en tous sens ses splendides facultés, dans le cours d'une vie heureuse et bien remplie. Force virile, beauté et souplesse corporelles, séduction et grandes manières, il eut tout cela. Il était beau danseur et beau cavalier, habile à dompter les chevaux. Nature charmante, aimable, épanouie, il aimait tous les êtres vivants. Souvent il achetait de beaux oiseaux pour leur donner la liberté. Son puissant attrait fascinait les autres et l'enveloppait comme d'un rayonnement. Avec cela poète, musicien, improvisateur; doué d'une éloquence spontanée, mathématicien, architecte, physicien, physiologue, sculpteur et peintre. Regardez son portrait fait par lui-même aux Uffizi,

cette vaste tête de grand seigneur et d'alchimiste, qui ressort lumineuse sur un fond sombre sous sa toque de velours, avec son œil pénétrant et fascinateur, sa chevelure élégante et sa fine barbe d'or; c'est l'homme accompli, c'est l'artiste universel de la Renaissance.

Une aussi vaste intelligence se serait éparpillée sans le génie constructeur qui l'animait. Lorsqu'on considère ce génie à l'œuvre et qu'on embrasse d'un coup d'œil toute son activité, on s'aperçoit qu'une même pensée le domine dans la multiplicité de ses occupations. Une immense curiosité le pousse dès ses plus tendres années à fouiller dans les profondeurs de la nature, à étudier la structure des plantes, les mœurs des animaux, l'anatomie du corps humain. Ses observations sont d'une exactitude rigoureuse. Chemin faisant, il fait des découvertes qui enrichissent la science. Son esprit toujours scrutant, toujours soudant se promène ainsi à travers toutes les régions de la nature. Depuis les jeux de la lumière et du clair obscur, jusqu'au jeu de la physionomie humaine, depuis le serpent jusqu'à la femme, depuis l'éclosion de la fleur jusqu'au sourire de l'âme dans l'homme divin, tout l'attire, tout l'occupe. Ce qu'il cherche à surprendre. à saisir, c'est la vie sous toutes ses formes ; et il est d'avis que rien n'est laid dans la nature qui concourt à l'harmonie de l'ensemble. Mais dans cette recherche ardente, il y a plus que la curiosité scientifique, il y a l'ambition de l'artiste, il y a le désir d'un magicien créateur, qui veut pénétrer le secret de la nature

pour lutter avec elle. Dans ses dessins, on trouve un dragon ailé poursuivant un lion qui rampe de peur, se dérobe sous ses griffes et retourne sa tête en grinçant les dents. Tout fantastique qu'il est, ce dragon a l'air de vivre. Ce terrible animal est si bien membré, si bien bâti, qu'il donne le frisson. On dirait un être antédiluvien reconstruit par Cuvier. Ceci prouve combien Léonard observait les lois de la nature dans ses plus hardies fantaisies. Mêmes études sur l'homme et sur les animaux. Il fixe, d'après la statuaire grecque et d'après des modèles vivants, les proportions du corps humain et les formule selon huit types différents. La pensée dominante qui ressort de l'œuvre de Léonard, c'est la recherche de la perfection artistique, par l'étude acharnée de la vie. Ce grand connaisseur de la nature est en même temps un savant idéaliste, qui poursuit le type éternel dans la multiplicité des formes changeantes. En cela, il est frère des Grecs, qui mirent une science profonde au service de leur art souverain. Nous allons considérer le génie de Léonard en trois œuvres très diverses qui montreront son étendue et sa profondeur.

Deux tableaux du Léonard surpassent tous les autres par leur intensité de vie ; tous deux ont un pouvoir de fascination, qu'on chercherait en vain en d'autres toiles. Le premier, chef-d'œuvre d'horreur, cauchemar sublime, est la tête de Méduse avec les serpents. L'autre si connu, si célèbre, est la Joconde du Louvre, sirène qui séduit et qui tue, qui

appelle l'amour et ne rend que le froid dédain.

Tout jeune encore, Léonard avait fait une étude spéciale des serpents comme pour s'aguerrir aux aspects les plus redoutables de la nature. Il s'en était fait apporter une grande quantité par un paysan, dans un panier couvert et les avait peints sur une rondache de bois. L'ayant placée au fond d'un caveau à demi éclairé, il y conduisit son père. Celui-ci recula effrayé, croyant voir de vrais serpents. Ces études lui profitèrent plus tard pour le tableau fameux qu'on admire aux Uffizi. La tête coupée de la Gorgone, dont la beauté terrible se devine encore dans l'horreur de la mort, agonise devant nous. Ses cheveux viennent de devenir des serpents qui se roulent et se tordent, boucles vivantes, dans les gouttes de son sang. Les yeux éteints, l'haleine verdâtre, le front moite, cette atmosphère de venin nous rivent sur place. Plus on la regarde de près, plus les serpents vivent, s'agitent, s'entortillent en épais écheveaux et sifflent autour de nous. L'humide caveau, le froid mystère du regard, la couleur blême du tableau, ces vipères qui semblent se multiplier sous nos yeux, nous glacent. Le pinceau ne saurait mieux traduire l'impression du serpent. Grâce à un art infini, à une incroyable vérité de détail, ce mythe qui représente le cauchemar de l'horrible dans la nature, s'anime sous nos yeux et devient une réalité.

L'étude d'un type quelconque pour peu qu'il soit profond nous découvre un monde à part dans le

monde infini de la conscience et du sentiment. Donner à ce type sa physionomie, son mouvement, son âme et enfin cette harmonie qui est le propre de tout être vivant, n'est point chose facile. Aussi les bons portraits sont-ils rares. Ils ne donnent généralement qu'un trait extérieur et accidentel de l'individu. Les grands maîtres ont seuls le don de peindre tout un caractère dans un portrait. Le problème que s'est posé Léonard en peignant cette belle Florentine qu'il a immortalisée et dont nous ne savons rien sinon qu'elle s'appelait Mona Lisa, était peut-être le plus difficile en ce genre.

On dit qu'il mit six ans à achever son tableau et on le conçoit. Peindre non pas un visage de femme quelconque, mais la femme elle-même, avec sa beauté, son charme, sa haute fascination, ce tout délicat et puissant qui réside dans la finesse de son organisme et donne à la toile la pulsation même de la vie, voilà ce qu'a voulu Léonard et voilà ce qu'il a fait au désespoir éternel de tous les portraitistes. Que de pensées dans ce front à la fois modeste et fin, harmonieux et intelligent. Il voit et comprend tout. Un voile noir presque invisible est posé sur sa partie supérieure et enveloppe ses cheveux. Quelle séduction et quel dédain dans la bouche insinuante qui semble décocher le dard léger de l'ironie. Enfin quel sourire de sirène et de magicienne dans ses yeux veloutés, quelle fine volupté et quelle imperceptible moquerie, quelle douceur et quelle cruauté ! Le visage sourit et pense ; toute la personne respire et parle.

Pourtant rien de plus sérieux, de plus reposé, de plus contenu que son attitude; mais on devine la beauté merveilleuse du corps, l'attrait des formes qui se cachent sous cette robe sombre et palpitent sous ses plis. Le cou est d'une grâce morbide, les mains admirables sont croisées dans le calme profond d'une sénérité rêveuse. Le mystère de la nature féminine parle dans cette Joconde sans se trahir. C'est la femme accomplie de Renaissance; c'est Ève souveraine et maîtresse du cœur par le péché et par la science. Dante avait créé dans Béatrice la femme idéale selon le génie chrétien. Léonard peignit dans Joconde la femme du monde en son type le plus accompli et le plus séduisant.

Par la science positive, l'induction et l'observation, Léonard a réformé l'idéal humain dans sa forme plastique, en le fixant par les règles fondées sur une saine observation. D'après ces règles, il a su élever le type humain à son plus haut degré de dignité et de noblesse, sans jamais cependant lui donner le sourire de l'âme ni l'auréole du divin. C'est la science surtout qui domine en lui; c'est de la science que lui vinrent ses meilleures divinations. Chargé par ses compatriotes de peindre la *bataille d'Anghiari*, il en fit un carton qui est un chef-d'œuvre d'habileté technique. Exposé au *palazzo Vecchio* (palais municipal) de Florence à côté de l'œuvre de Michel-Ange sur le combat de Pise, le carton de Léonard attira l'admiration universelle.

Il était si beau qu'il excita la colère des partisans de Michel-Ange qui, dit-on, le détruisirent. Quoi-

que le nombre de ses tableaux ne soit pas grand, ils restent comme modèles de grâce et de fini. Ses œuvres théoriques, ses observations sur l'art et la science ont été utilisées par l'esprit moderne qui a profité de ses vues et tenu compte de ses jugements.

Il fonda l'école lombarde. L'Académie de Milan a commencé sous ses auspices. Là sa parole éloquente et vivace animait ses disciples, combattait le *dilettantisme* érudit de son temps.

C'est en prenant pour modèle *le vrai*, sous toutes ses formes naturelles, qu'il a formulé, comme une science de l'art, l'idée de l'harmonie entre les différentes parties du corps humain; *cette divine proportion*, comme il l'appelait, semble l'avoir beaucoup préoccupé. C'est la perfection de l'art qu'il admirait chez les Grecs et qu'il se reprochait de n'avoir pas atteinte, quoiqu'il ait toujours dirigé ses efforts vers ce but.

Il fit constamment usage de la méthode expérimentale appliquée à l'art, et cela avec la persévérance acharnée du savant. Souvent il variait ses travaux et le sujet de ses observations, mais il ne cessait de travailler. Il partageait son temps entre les études les plus disparates. Sa curiosité surtout était insatiable. Tout ce qui prêtait à l'observation lui était bon. Vasari raconte qu'il fréquentait les marchés et les tavernes. Il rassemblait des paysans chez lui et les faisait boire à l'excès, leur racontant ensuite des histoires risibles pour étudier leurs gestes et leurs expressions. C'est ainsi qu'il a pu

saisir les traits caractéristiques des physionomies humaines et les peindre dans son œuvre principale, qui fut la Cène à Santa-Maria delle Grazie à Milan. C'est dans cette dernière ville que par une velléité religieuse de Louis le Maure, protecteur capricieux des arts, Léonard trouva l'occasion de déployer toutes les forces de son génie supérieur en les fixant sur un grand sujet. La fresque de Milan est à la hauteur de la situation qu'elle représente : grandeur de la composition, sentiment du vrai, noblesse de types, naturel parfait, science et art, tous ces dons réunis donnent à cette œuvre un immense éclat.

C'est le tableau d'histoire sainte le plus parfait peut-être qui soit connu. L'élévation du sujet et l'étendue du local offraient au peintre un champ digne de lui. Il pouvait à son aise y appliquer toutes ses ressources. Ce sujet, si souvent traité auparavant, ne l'avait jamais été avec grandeur et relief. Léonard a saisi et développé le contraste entre l'ange et le démon, entre le bien et le mal dans la physionomie humaine. C'est Jésus et Judas qui lui offrent ces deux extrêmes de beauté et de laideur morale. Un abîme les sépare ; cependant les voilà, l'un près de l'autre, à la même table. L'apôtre Jean est entre eux. L'empreinte du juste et du scélérat est marquée sur ces deux visages. Le calme d'une harmonie consciente, d'une ineffable bonté et d'une divine douceur reluisent dans les traits de Jésus. Il connaît sa fin prochaine. Cette destinée, c'est lui qui l'a créée et voulue. Il connaît le traître, il l'a désigné et bientôt il le révèlera. La paix de Dieu

est dans son âme; la grâce divine règne dans son cœur débordant d'amour. Supérieur au mal, au vice, à toute bassesse humaine, il n'a point de colère pour les coupables, il n'a que le pardon. Le moment choisi par Léonard pour relever les caractéristiques des deux êtres si différents est celui où le Christ, devant les apôtres réunis au dernier repas, annonce qu'il sera trahi, sans désigner le traître. La fresque occupe tout le pan de mur au fond du réfectoire. La grande table est dressée avec son riche couvert. Les apôtres attablés occupent le fond du tableau; Jésus est assis au milieu d'eux. Leur joie est brusquement interrompue par la parole du maître : *L'un de vous me trahira*. Interrogé par Judas, saint Jean passe le mot à Pierre qui, se levant pour mieux entendre, se pousse sur l'épaule de Judas, lequel à son tour se penche pour dire : *Ce n'est pas moi !* Sa proximité presque immédiate à la personne de Jésus a le double but de produire un puissant contraste entre les deux personnages principaux et de laisser deviner ce qui va se passer entre eux. Jésus, vivement interrogé par les disciples, a désigné le traître comme étant celui auquel il offrirait « le pain qu'il vient de tremper dans sa propre coupe ». Il devait donc se trouver à côté de Judas. Le peintre a ménagé ce rapprochement pour être entièrement fidèle au récit évangélique. Léonard a été le premier à relever cette situation importante, qui caractérise le moment psychologique du drame sacré.

Impossible de mieux rendre la surprise, l'horreur,

l'exaspération, l'amour dévoué et la passion remuante que ne l'a fait Léonard dans l'attitude et dans la physionomie des apôtres au moment où Jésus dénonce la perfidie de l'un d'eux. Le calme majestueux du Christ contraste puissamment avec ce tourbillon de passions qui vient de se déchaîner autour de lui. On voit la belle tête, le front serein de Jésus assis au milieu des douze apôtres, répartis par groupes de trois, dont six de chaque côté du maître. Plongés dans la consternation, ils s'évertuent, s'agitent, se démènent, se désolent sous le coup de sentiments divers. Le saisissement, la colère, l'inquiétude et la stupeur profonde les possèdent ; chacun y est pour sa part et révèle son sentiment avec énergie. On croit assister à ce drame, tant l'empreinte de la vérité est marquée sur chaque figure et dans tous les mouvements des personnages assemblés autour de Jésus. Lui seul reste calme au milieu du bruit, type de la sympathie divine, de la bonté parfaite, de la supériorité du juste, au milieu de toutes les dissensions. Judas forme avec le Christ le contraste le plus frappant. Bruyant et convulsif, il exprime par ses traits et son attitude les plus terribles passions. Saisissant au vol les paroles prononcées par Jésus, à moitié levé, il pousse son coude sur la table en renversant la salière du coup, tandis qu'il proclame son innocence avec une mine de bourreau en disant : *Seigneur, ce n'est pas moi.* Le crime et l'avarice sont peints sur sa figure ; la bourse, qu'il serre convulsivement d'une main, met le sceau de l'infamie à cette figure. L'ensemble de cette compo-

sition et l'animation extraordinaire des apôtres sont d'un effet éclatant, d'autant plus que les figures sont aux trois quarts plus grandes que nature; ce qui rend l'illusion complète par la perspective. Au milieu d'eux la figure de Jésus nous touche comme une harmonie céleste dans la discorde humaine. La tête penchée d'un côté, le cou majestueux, la figure calme, la bouche entr'ouverte, le front serein, les bras légèrement écartés, il s'appuie sur la table avec un geste de douceur. Cependant cette belle et noble tête, à laquelle il avait donné un soin particulier, ne satisfaisait point Léonard.

Son grand esprit pénétrait plus loin que les autres, plus loin qu'il ne savait lui-même dans le royaume de *l'idéal*; il se figurait une beauté rayonnante et divine, que le pur amour aurait embrasée comme un soleil intérieur. La noblesse, la douceur, l'intelligence, la grandeur morale ne pouvaient suffire à l'image qu'il s'en faisait. Qu'eût-il fallu pour la projeter sur la fresque?

Une foi plus ardente : l'inspiration du sentiment pur ! Léonard en eut la conscience et ne put jamais y atteindre. Son Christ, nous dit Vasari, ne fut jamais terminé. Ce type vraiment beau, humainement parfait, n'a cependant point le cachet du divin. D'autre part, l'attitude du Christ, en contraste avec celle de Judas et tout l'ensemble de cette belle composition, nous révèlent l'idée dominante de Léonard. Il voulut relever dans cette œuvre la *supériorité morale* de l'être noble et parfait, sur l'homme ignoble et le criminel.

Son Christ est le triomphe de la bonté sur l'infamie. Pour le disciple qui le trahit il n'a que de la pitié dans le cœur. C'est la victoire du Juste sur lui-même qu'il a voulu peindre dans la personne et dans l'attitude du Christ. Il refoule la colère, le mépris, la haine et le ressentiment en pardonnant à l'ennemi. Il considère le mal comme une *lèpre* qu'il faut plaindre avant tout. Léonard comprit la grandeur de cette force, la difficulté de ce triomphe de la volonté dû à un effort presque surhumain; il a rendu la situation dans toutes ses nuances en moraliste et en philosophe.

Ses types de Madones ne sont ni aussi beaux ni aussi variés que ceux de Raphaël. Il répète souvent les mêmes traits, et l'on reconnaît l'idéal féminin de Mona Lisa dans la figure de la *Vanité* du palais Sciarra à Rome, du Saint Jean-Baptise du Louvre et ailleurs. Maintes Madones et autres portraits reproduisent les belles dames ou les favorites du duc de Milan, Louis le More.

Par l'ardeur de ses recherches et la passion scientifique du *vrai* et du *beau*, il est unique. Devançant de plusieurs siècles les progrès et les découvertes modernes, devinant par induction le mouvement de la terre avant Copernic, versé dans la physiologie des plantes, connaissant la géologie et se rendant compte de l'antiquité de la terre, profond mathémacien et naturaliste savant, il fit des observations importantes sur la circulation du sang et la capillarité, sur les qualités spéciales de l'aimant, sur la réfraction de la lumière, le scintille-



ment des étoiles, sur la lumière cendrée de la lune, sur le flux et le reflux de la mer[1]. Son esprit prodigieux, sa science et son savoir formeront toujours une des gloires de l'humanité. Par son beau *Traité sur l'art de la peinture*, on pénètre dans le fond de sa pensée et on comprend sa science d'observation[2]. On y trouve des réflexions savantes sur les moyens qui doivent concourir à former l'artiste, sur l'harmonie des proportions, sur la science du coloris et du clair obscur, sur le choix des sujets, les attitudes du corps humain et les lois physiques qui les régissent. Tous ces sujets sont traités avec clarté; le livre est accompagné de planches qui en facilitent l'étude pour l'application pratique de l'art [3].

C'est par la science que Léonard devint un maître, et le premier il enseigna l'art scientifiquement. Devançant Galilée et Bacon dans la science inductive par l'expérimentation, il prouva une fois de plus au monde que le génie réunit toutes les facultés dans son *microcosme* merveilleux, qui est le reflet de l'univers, la mesure *consciente* de ses lois. C'est ainsi que le génie profond et libre d'entraves

1. Manuscrit E, fol. 8.

2. Voyez aussi Venturi, *Essai sur les œuvres de Léonard de Vinci*. Paris, an V.

Libri. *Histoire des sciences mathématiques en Italie, III.* La Bibliothèque Ambrosienne possède une riche collection des volumes manuscrits de Léonard. La Bibliothèque de l'Institut de France possède douze de ces précieux manuscrits. Il écrivait à rebours, de la main gauche, et son écriture se déchiffre avec difficulté sans l'aide d'un miroir.

3. *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci.* Milano 1804 *Della Societa tipografica dei Classici Italiani.*

de Léonard fit passer par ses œuvres un souffle nouveau sur l'Europe. De Milan et de la France il se répandit partout. Il forme ainsi le point de départ d'une *vita nuova* pour l'Italie. Dante l'avait conçue et retracée sous la forme d'un Idéal nouveau. Pour lui la *science divine* c'est *l'amour vrai* qui s'élève à Dieu et s'y réunit à l'objet de son adoration. Béatrice en est l'image pure, transfigurée. En elle rayonnent l'amour, la joie, la perfection.

Vient ensuite Léonard; avec lui la science d'observation, source de vérité éternelle, qui révèle l'être humain dans toute son harmonie physique et morale et s'élève à toutes les perfections, fait son entrée dans le monde. Science et art se combinent dans l'idéal de Léonard pour faire valoir la *supériorité morale* du Christ qui s'élève par sa force et domine par sa douceur et son amour. Mais l'âme et l'aspiration profonde de Léonard étaient supérieures encore à tout ce qu'il a pu accomplir. Il dit, dans sa propre épitaphe que le poète Platino Piatto avait faite de son vivant et selon ses intentions : « Admirateur des anciens et leur élève reconnaissant, une seule chose m'a manqué : leur science des proportions. J'ai fait ce que j'ai pu ; que la postérité me pardonne. » On voit qu'il n'avait pas su atteindre à la hauteur de son propre Idéal!

IX

RAPHAEL ET LE SENTIMENT DU BEAU

Raphaël parut dans son siècle portant au front l'auréole du beau. Ce que ses prédécesseurs avaient cherché péniblement, la grâce de la ligne, le charme ineffable du contour, il le trouva dans son berceau. Il naquit au cœur de l'Italie, dans le beau jardin de l'Ombrie. Il grandit sous ce ciel profond, parmi ces types d'une beauté et d'une suavité virginale et pour ainsi dire sous le rayon de leurs regards sérieux et purs. Il avait le cœur tendre, les manières gracieuses, le génie spontané. L'amour effleure ses lèvres et touche son cœur d'un souffle aérien sans les blesser. Enivré de parfum, son génie délicat étend ses ailes légères et caressantes sur chaque objet. Son tranquille idéal brille sous un voile diaphane avec un charme toujours nouveau.

Ses vierges princières ont l'élégance des fées souveraines. Sous leurs traits percent les chastes filles de l'Ombrie.

La fragrance du lys s'exhale de leur personne ; la distinction et la pureté reluisent sur leur front, parlent par leur regard, soutiennent les plis de leur

robe et répandent autour d'elles le bonheur dans le repos. *La vierge au voile, la Madone au chardonneret, la Madone dite du grand Duc*, au palais Pitti, sont de ce nombre. Il y en avait une à Pérouse autrefois (à la maison Connestabili), œuvre de ses jeunes années, vraie émanation de l'âme dans un moment d'inspiration. La foi de sa mère, ses souvenirs d'enfance et de pieux sentiments le touchaient par moments, et le pinceau fidèle reproduisait alors le sentiment divin sous la forme féminine. Jamais plus d'activité, de bonheur, de grâce et de douceur ne se réunirent pour produire le Beau. Le Beau était en lui un sentiment et un besoin, une insatiable ivresse et comme une passion de l'âme, une religion. Il en avait soif, il y aspirait inconsciemment, comme une fleur à la lumière qui la fait éclore.

Invité à peindre avec Pinturicchio certaines fresques dans la bibliothèque de la cathédrale de Sienne, il fut frappé de la beauté d'un groupe ravissant, les « trois Grâces » de la belle époque de l'art grec.

L'art antique relève les contours de la beauté, par la grâce et l'harmonie des lignes qui s'allient pour reproduire le plus parfait naturel. La pureté de ces lignes, le charme de ce naturel frappèrent l'esprit du jeune Raphaël, à l'aspect de ce groupe qui fut pour lui une révélation. L'ayant soigneusement copié, son esprit en garda l'empreinte. Les lignes suaves de cette sculpture sympathiqne, élégante, proportionnée et fine, ces trois êtres ravissants

qui, par la fluidité harmonieuse des contours, sont sœurs d'une même idée, transformèrent le génie de Raphaël. Il en garda précieusement le souvenir et ne cessa de s'en inspirer. D'impressions en impressions, d'études en études, il s'éleva au degré supérieur de l'art. Si par *manière* on entend l'imitation plus ou moins conventionnelle de l'art hiératique des anciens maîtres, qui tiraient leurs traditions des compositions byzantines, on peut affirmer que Raphaël s'en affranchit promptement. Dans ses peintures de Rome, on ne retrouve plus le style de son maître le Pérugin. A Florence déjà, l'étude des œuvres de Masaccio à l'église des Carmes et les cartons de la bataille d'Anghiari (chefs-d'œuvre de Léonard), avaient élargi sa manière et donné une pleine liberté à son pinceau. Il prouva plus tard l'étendue de sa capacité dans le portrait du cardinal Inghirami et dans celui de Léon X avec les deux cardinaux Rossi et Médicis. Ce sont des chefs-d'œuvre de psychologie physiognomonique rendue avec le savoir plastique d'un maître accompli.

Les portraits des Doni (qui sont aussi au Pitti) sont délicatement traités. Mais la pente naturelle de son esprit n'était pas celle de la pure observation.

Sa carrière fut comme la marche triomphale d'un esprit ailé dans le royaume du Beau. Franchissant les entraves qui se présentent au génie même par une ardeur incessante au travail, aidé de sa distinction naturelle et de sa grâce spontanée, il ne choisit que des types nobles, élevés, excellents. Les nuan-

ces diverses de son talent se fondirent heureusement dans la *Vision d'Ézéchiel*. Le grandiose se mêle au sublime dans l'ensemble de cette composition hardie et noble, non point cependant inspirée par un sentiment religieux. Dieu le Père, quoique noble et beau, a plutôt l'expression d'un Jupiter que d'un Jéhovah. Si la *Vision* se soutient dans l'empyrée par la majesté des attitudes, l'ensemble manque de transparence. C'est le relief plastique des formes et le modelé qui sont surtout remarquables dans ce beau tableau.

Les grandes émotions de l'âme, comme aussi la véritable imagination créatrice, faisaient défaut à Raphaël.

Il eut par contre le don du succès personnel, le don de plaire, de charmer l'œil et l'esprit.

Dès son arrivée à Rome, il est appelé à décorer plusieurs salles du Vatican et porté aux nues pour toutes ses œuvres. Entouré d'amis et d'admirateurs, nommé par le Pape architecte en chef et peintre à la cour de Rome, sa vie eut un cours incessamment heureux. Il ne connut que les difficultés de l'art, jamais la douleur et le chagrin profonds, par lesquels l'homme descend dans les replis de sa propre nature pour en sonder le fond.

Les salles du Vatican surtout dans « l'école d'Athènes » marquent son progrès constant dans la capacité technique de rendre sa pensée. L'art de la *Renaissance* classique atteint son plus haut degré d'expression sous son pinceau, mais il n'a de l'art grec que l'élégance extérieure, et on reste assez

froid devant ces créations, qui semblent arrangées pour faire ressortir une belle pose plutôt qu'animées d'un souffle puissant. Héritière d'un passé fécond de gloire et de beauté, Rome, protectrice souveraine des arts, inspira au génie de Raphaël ses œuvres meilleures. Jusqu'à son arrivée à Rome la série de ses Madones, chastes vierges éternelles, manque peut-être de variété. Elles se ressemblent toutes plus ou moins ; toutes sont belles par la grâce du type, la pureté et l'innocence du cœur. Naïves et bonnes, elles plaisent sans émouvoir. Mais le génie de Raphaël à son couchant allume ses plus riches couleurs. En ses dernières années, il s'épanouit en force, en flamme, en expression. Les yeux de ses belles madones, de ses divins enfants s'animent d'un sentiment plus intense, et l'image du Beau reluit en eux dans sa perfection.

Cette beauté divine nous attire surtout par l'éclat des yeux. Nous la trouvons dans son chef-d'œuvre qui est, selon nous, la Madone Sixtine, merveille de beauté et de charme supérieur. Sur un fond de lumière éthérée la Vierge Mère et l'Enfant divin s'élèvent à Dieu. Le rêve du ciel semble nager dans l'air et se reflète dans le regard, dans l'attitude de tous ces personnages.

Les Saints et les Saintes, les Anges et les Chérubins qui les entourent sont beaux, gracieux et vivants, mais on n'a des yeux que pour la Madone et le divin Enfant. Son regard intense et profond, celui de l'Enfant divin qu'elle tient dans ses bras, dominent toute autre impression. Comme le soleil

au milieu des astres, ses yeux reluisent d'une clarté sans pareille. Grands ouverts et admirables, immuables, comme la destinée, mère et enfant flottent dans une atmosphère supra-terrestre sans se soucier des peines d'ici-bas.

L'âme des mondes, consciente et grave, parle par ces yeux de flamme. Sans nimbe et sans auréole l'éternelle beauté sourit en eux et proclame la souveraineté de la Vierge Mère, et de l'Enfant divin. Royalement et majestueusement, ils franchissent les cieux comme leur domaine de droit. Ce ciel est bien à eux. Ils sont loin de nous. Nous sentons la distance, au rayon de leur regard sans sympathie humaine.

Cette Mère et cet Enfant superbe n'ont ni pitié ni joie. Sérieux, intenses et mystérieux, ils rayonnent d'une lumière profonde et leur beauté s'imprime dans l'esprit de celui qui les a vus comme une chose surnaturelle. L'effet de ce tableau est unique. Jamais Raphaël n'a eu une plus heureuse inspiration. Son dernier tableau, *Transfiguration* dont on a tant parlé, mérite moins les éloges exagérés qu'on lui prodigue. Le Christ, qui flotte dans les airs, entre Moïse et Elie, comme aussi les trois disciples qui assistent, sur le mont Thabor, à cette scène merveilleuse, forment un groupe d'une conception élevée, mais trop vague. Il a donné, au contraire, aux personnages qui sont au bas de la montagne un caractère du naturalisme outré qui contraste d'une manière trop tranchée avec la partie supérieure du tableau.

La mort, en coupant sa vie dans sa fleur, laissa au cœur de ses admirateurs un regret poignant et lui mit au front l'auréole de l'éternelle jeunesse. Ce tableau était encore inachevé quand il mourut. Cette mort fit sur le public une impression profonde. Le tableau fut porté dans les rues de Rome devant le cercueil de Raphaël, au milieu d'une foule émue d'amis et d'admirateurs. Il est donc resté comme l'apothéose de son génie, que le monde avait proclamé *divin* dès son berceau.

X

LES VÉNITIENS
PAUL VÉRONÈSE, LE TITIEN ET LE TINTORET
TRIOMPHE DES SENS ET DE LA VIE

Les trois maîtres que nous venons de caractériser personnifient trois grands côtés de la Renaissance. Nous avons vu en Michel-Ange une affirmation nouvelle de l'individu; en Léonard la science appliquée à l'art; en Raphaël le génie du beau. Avant d'arriver au grand maître qui représente selon nous un idéal plus complet et plus élevé, nous devons caractériser en ses traits esssentiels l'école de Venise.

Cette école est le reflet d'une ville, d'un horizon unique ; mais en même temps elle représente pour nous le côté le plus brillant de la Renaissance, c'est-à-dire cette ivresse et cette joie de vie que nous attribuons à la Grèce antique, et que nous retrouvons avec étonnement sous le ciel de la lagune.

Venise est un monde à part, qui se suffit à lui-même, où l'on voit l'univers à travers un voile magique. Ville de fées, horizon infini, ciel d'Orient. Palais, dômes, tours, minarets, surgissent de la lagune comme une végétation de nacre et reflètent les

merveilles de leurs formes et de leurs couleurs variées dans la mer, dont les vagues calmées murmurent à ses pieds. La cité fantastique flotte ainsi comme un mirage entre le ciel et la mer, qui l'enveloppent de leur double sourire. Chaque aurore y a sa teinte, chaque couchant sa gloire, chaque heure sa nuance choisie. La femme même y emprunte quelque chose à l'éclat chatoyant du ciel et de la mer, par l'éclair du regard et l'onde dorée de ses cheveux. Au mouvement de la gondole, au remous de la vague, aux caresses du jour, la vie entière s'y revêt d'une grâce impérissable. La nuit, autre magie, quand les masses des palais sombres se détachent sur le ciel étoilé. Mais c'est le jour surtout qui fait briller Venise, le jour qui dore ses gloires, fait ressortir ses mille couleurs et les répète dans le miroir irisé de la lagune. C'est par l'éclat et le génie de la couleur que la reine de l'Adriatique porte haut sa couronne. On le voit à son architecture. Le goût oriental (byzantin et moresque) s'y affine en quelque chose de féerique. Saint-Marc, le palais ducal, la *Piazzetta* donnent la note dominante à toute la ville. Il faut voir les fenêtres des palais entre leurs colonnettes et leurs ogives moresques, avec leurs ornements dentelés, leurs marbres multicolores, reluire au soleil comme autant de rubis, de saphirs et d'opales et cette cité du rêve se répéter dans l'eau tremblotante, tout le long du Grand Canal, pour comprendre que Venise offrait aux peintres un décor perpétuel et des motifs infinis. Ajoutez à cela le charme de la lagune, avec ses teintes d'ambre,

d'or et d'opale ; sa ceinture d'îles vertes, la splendeur du ciel ouvert de tous côtés, dont le dôme cristallin s'empourpre de toutes les couleurs de l'Orient; les barques aux voiles rouges, brunes ou orangées, qui se promènent sur ce lac maritime avec une nonchalance superbe ; et vous sentirez l'attrait puissant de Venise, le charme de cette atmosphère de volupté, de beauté et de vie qui fut l'inspiration de ses peintres.

Le premier et le plus grand artiste de Venise c'est la lumière. Elle relève, colore, harmonise tout ce qu'elle touche dans un fondu merveilleux. Devant cet enseignement de tous les jours, les maîtres vénitiens ont compris d'emblée que la nature vivante n'a pas de lignes, mais seulement des contours estompés par la couleur. De là leurs qualités techniques. Ils ne brillent pas par la correction du dessin, mais par leur puissant clair obscur, par leurs modelés admirables, leurs merveilleux reliefs de corps nus, et par ce nuancement exquis de la couleur qui donne à leur peinture le charme et la volupté d'une mélodie qui caresse les sens. Dans l'essaim des peintres vénitiens nous en choisirons trois, les plus grands: Paul Véronèse, le peintre des gloires nationales; le Titien, peintre de la vie mondaine, et le Tintoret, puissant créateur, inventeur fougueux de l'école.

Par le choix des sujets comme par les qualités de son pinceau, Véronèse est le peintre national de sa patrie. Les plafonds et les murs du palais ducal sont

tapissés de ses peintures. Les batailles navales, les fêtes publiques, les triomphes nationaux, doges et dogaresses, sénateurs et guerriers, et par-dessus tout l'apothéose de Venise, reine de la lagune, parée de tous les trésors du monde, entourée des hommages des rois et des dieux, voilà ses sujets. Il les peint avec une largeur de trait, une somptuosité de couleurs, une profusion d'étoffes chamarrées, qu'on chercherait vainement ailleurs. Tous ces tableaux sont des hymnes de joie qui fêtent la reine de l'Adriatique. Dans sa *Bataille de Lépante*, le Christ et les anges apparaissent au doge de Venise, et la Foi, en robe de satin, est agenouillée à ses pieds. On voit que le sentiment religieux est subordonné au sentiment patriotique, et que les puissances célestes même ne se montrent qu'au service de la république. Peu d'émotion, peu de sentiment, peu de pensée dans cette peinture, mais le chatoiement d'une vie éblouissante. Pour apprécier toutes les qualités délicates de son pinceau, il suffit de regarder son chef-d'œuvre, l'*Enlèvement d'Europe*. La nymphe est assise sur le dos du taureau couché à terre. Le bel animal retourne légèrement la tête vers elle, et baise le bout de son pied mignon, avec un regard de feu. Rien de plus humain, de plus amoureux que ce regard ; c'est celui d'un amant tendre et superbe, doux et soumis à l'amour. Rien de plus séduisant et de plus coquet que la pose et la personne de la nymphe. Elle penche vers lui sa jolie tête blonde, couronnée de fleurs roses et rouges, d'un mouvement plein de grâce et

d'entrain qui découvre son beau buste et son sein ravissant. Un frémissement de joie tout humaine semble courir dans les veines du taureau au contact de son fardeau bien-aimé. Lui-même est couronné de fleurs; le gazon en est parfumé; de jeunes Amours en distribuent. Deux jeunes filles sont occupées à réparer le désordre de la toilette d'Europe. L'une ajuste ses vêtements somptueux, l'autre remet l'agrafe de sa tunique défaite, qui laisse voir, en s'écartant, une épaule charmante et un sein éblouissant. Ce beau sein ressort au milieu des vêtements avec des tons nacrés et diaphanes, comme un bouton de rose dans un fouillis de fleurs. La chemise plissée, les draperies changeantes de sa robe semblent caresser les trésors palpitants de ce beau corps. Ce groupe enchanteur se détache sur la verdure sombre; la nymphe souriante et le taureau amoureux s'étalent au grand soleil, avec la splendeur éternelle de la belle jeunesse et du désir ardent. La mer, qu'on aperçoit au loin, semble mugir de joie sur la plage. Elle accompagne de sa musique délicieuse cette fête des sens. Un parfum exquis de volupté délicate émane de ce tableau, comme l'essence d'une rose ensoleillée qui s'ouvre à l'air printanier. C'est ainsi que l'antique joie grecque et l'innocence homérique renaissent sous le ciel de Venise par le pinceau de Paul Véronèse.

Au peintre national joignons le peintre du beau monde.

Le Titien de Cadore né peintre par la grâce de Dieu

et la vigueur de son tempérament, a été, de son vivant et après sa mort, le plus choyé et le plus universellement connu des maîtres vénitiens. Homme du monde, amant fortuné, favori des princes, il a eu de tout temps pendant sa longue vie le privilège de plaire à tous et de réussir en tout. Étranger aux grandes émotions, aux grandes tristesses de l'âme, il a vécu au soleil qui dore l'existence des êtres élus de ce monde, nés pour la joie. C'est donc cette vie sensuelle, dorée et brillante, de grand seigneur et d'artiste, avec ses grâces, ses charmes et ses séductions, que le Titien a reproduit dans tout son éclat. Nous retrouvons dans ses tableaux les grandes dames, les souverains et les beaux esprits de son temps, aussi bien que les courtisanes. Partout il était à son aise; au boudoir des belles qui lui servaient de modèles, aux petits soupers de l'Arétin comme à la cour de Charles-Quint. Celui-ci l'avait fait comte palatin, et ses costumes luxueux rivalisaient avec ceux des Grands de l'Empire. Bon compagnon et bon vivant, n'offensant personne, aimable et gai, il put voir le fin fond de cette société dont il était le favori ; où le cynisme et l'insouciance s'alliaient aux grandes manières, à l'esprit fin, à la bonne camaraderie et à un luxe effréné. Son pinceau a eu le don de reproduire dans leur attrait vivant les formes splendides des beautés de son temps. Ses « Vénus » sont assez connues. La plus remarquable peut-être par la beauté des formes et l'élégance du corps, comme aussi par la langueur qui en émane, c'est la Vénus des Uffizi (mo-

delée d'aprés la duchesse d'Urbino) qui a un petit chien à ses pieds.

La pose et le regard de cette créature enivrante, le ton ambré de ses chairs fermes et fines, la nonchalance et le naturel de la pose, la grâce infinie du beau corps, dont la jolie tête mollement penchée sur l'oreiller semble rêver au plaisir, l'élégance des bras et des mains, dont l'une tient des fleurs entre ses doigts, produisent un effet merveilleux. Personne n'a jamais mieux peint que lui le luxe voluptueux de la chair veloutée et florisante.

Cette chair diaphane et colorée, riche de sang et délicate, parfumée et moelleuse, ressort de ces tableaux avec tant de relief que nous croyons avoir sous les yeux des êtres vivants. Ce sont les beaux corps surtout des Vénitiennes qu'il a peint sous la figure de Vénus, de Danaé et de Léda. Les commandes lui pleuvaient de partout. Chacun désirait posséder une de ces ravissantes sirènes aux yeux chargés de séductions, au sein éclatant de blancheur. C'est la branche de l'art dans laquelle il a peut-être le plus excellé. Une autre où il est presque sans rival, c'est l'art du portrait. Personne n'eut l'avantage de semblables modèles, personne ne sut en rendre la ressemblance intime avec autant d'art. Les grands personnages et les souverains de son temps, aussi bien que les belles, voulurent se faire peindre par lui. Nous avons de lui une galerie complète de portraits, unique en son genre par la variété des types vivants qu'il a su reproduire. Parmi eux nous en rencontrons dont le

type est sérieux et profond, impénétrable ou dur, selon le caractère de l'individu. Chacun de ces portraits fait connaître un homme à fond. L'humeur renfermée, revêche de Philippe II, l'ardeur réfléchie de Charles-Quint, la fougue effrénée de François Ier, la fourberie acérée de l'Arétin se devinent sous leurs masques divers. La mine superbe de César Borgia, le regard perçant du cardinal Hippolyte de Médicis (en justaucorps de velours et habit hongrois), la beauté splendide et le visage discret de la duchesse d'Urbino, autant de chefs-d'œuvre qui font nombre avec une foule d'autres moins fièrement accentués. Il n'y a que le grand maître qui puisse pénétrer ainsi dans le caractère humain et le faire vivre à ce point. Il y a parmi les portraits du Titien celui de l'*Inconnu* dont le regard nous glace d'un froid soudain. Ce regard pâle et profond semble arriver de bien loin et transperce comme une lame d'acier. On dirait un vampire vivant. Du reste belle mine et beau cavalier, sous sa cuirassse luisante; être énigmatique et insondable, aussi insondable à sa manière que la « Joconde » de Léonard. Tous deux renferment l'énigme éternelle de la vie, avec la nuance italienne du XVIe siècle.

Le Titien, comme d'autres grands maîtres de la peinture italienne, excellait dans le paysage. Le paysage est traité dans ses tableaux eomme un heureux accessoire; c'est un accompagnement varié, mais toujours approprié des drames humains qui y sont représentés.

On n'a pas assez remarqué la beauté fine et souvent féerique du paysage italien, en lui-même et dans la peinture. Le Pérugin, Raphaël, Léonard, Titien et le Corrège l'on reproduit. Seul Michel-Ange fait exception; la nature, paraît-il, ne lui disait rien; il ne daignait s'occuper que des êtres vivants. La grâce infinie et délicate du feuillage, des arbres et des plantes du paysage d'Italie, n'a jamais été rendue que par les maîtres italiens. Les tiges sveltes de ce feuillage mince, argenté, délicat, qui s'agite et se berce doucement au souffle du vent, la grâce de ces arbrisseaux élégants et frêles qui poussent dans les vallons et fleurissent sous mille formes gracieuses au bord des lacs, qui bordent les fleuves, se plient à la brise ou dessinent leurs tiges sur l'horizon embrasé de lumière, ces ombrages aux formes majestueuses qui s'élèvent dans l'air, tout cet ensemble harmonieux de lignes et de couleurs, d'élégance et de grâce est particulier au paysage italien et ne se trouve pas ailleurs. Les grands maîtres seuls en ont su pénétrer l'intime poésie. Le Titien s'est montré grand paysagiste dans son célèbre tableau de saint Pierre le martyr (détruit dans un incendie à l'église de Saint-Jean-et-Paul à Venise, il y a de cela une douzaine d'années). La scène est décrite avec une vigueur de vie extraordinaire. Des sicaires viennent de frapper à mort le saint martyr au milieu d'une forêt. On voit le martyr renversé à terre, le bras et la tête levés vers le ciel, le regard fixé sur deux anges, dont l'un montre en souriant la palme du martyre au mori-

bond. Un compagnon du saint, sur le point de s'enfuir, semble bien autrement frappé de cette divine apparition, qu'il regarde épouvanté. Son effroi se révèle par le désordre de ses traits. On devine la lutte qui a précédé cette scène, par une large blessure que ce dernier a reçue au front, et qui dégoutte encore de sang. La clarté lumineuse du fond, les couleurs des arbres gigantesques, la grandeur solennelle de cette vaste forêt, dont les rares éclaircies font ressortir en grand relief le drame tragique de la lutte humaine, contrastent avec la sérénité et la fraîcheur du paysage. La vigueur de ces hommes athlétiques, le caractère vivant et l'expression énergique des individus, se réunissent pour faire de ce tableau l'un des plus remarquables que le Titien ait jamais peints. Le tout est rendu avec un réalisme puissant. Le Titien manquait des dons d'un délicat idéal et d'une fougueuse imagination. Pour lui, la vie réelle était tout. Cette fête des sens lui suffisait; les ravissements de l'âme lui étaient inconnus. Ses tableaux d'autel sont aussi sans inspiration, quoique tous exercent sur nous un certain attrait par le charme des belles madones et des beaux enfants dont ils reproduisent l'image souriante. Tout le monde connaît son charmant tableau de la *Présentation de la Vierge* au temple, qui se trouve à l'Académie des Beaux-Arts à Venise, chef-d'œuvre de coloris vivant et de naturel parfait.

La célèbre *Assomption de la Vierge*, tableau si connu du Titien, pourrait être passé sous silence.

Mais nous étant proposé de parler au long de ce même sujet qui a été traité de main de maître par le Corrège, nous indiquerons en passant la manière dont le Titien l'a représenté dans son grand tableau.

Sur un fond ensoleillé s'élève la Vierge bienheureuse au milieu d'une foule d'anges, enfants charmants des deux sexes dont le ravissant visage rayonne du sourire du cœur. Une écharpe bleu sombre et une tunique rouge enveloppent les formes de la belle madone qui s'élève au milieu de ces chœurs heureux, le calme au front, les bras étendus, avec une sénérité parfaite, avec une royale sécurité qui s'accentue dans son être et dans ses mouvements.

Ce n'est ni la joie, ni l'enthousiasme qui se peignent dans les traits de Marie. C'est la tranquillité d'une âme consciente qui s'élève à l'éternel bonheur sans crainte ni exaltation. Des anges de tout âge, tous beaux et heureux, se réjouissent autour de leur souveraine bien-aimée. Des chants, des sons d'instruments divers retentissent dans les airs autour d'elle, parmi les légions célestes qui accompagnent la Vierge Marie dans son vol aérien. Vers le sommet du tableau, Dieu le Père, sous les traits d'un grand vieillard, ouvre ses bras pour la recevoir. Dans le bas, le groupe des apôtres est magnifique. Ils voient partir la Vierge avec un poignant regret. Leur attitude passionnée, leurs poses variées, admirables de vie et de mouvement, leurs gestes expressifs et divers, où se mêlent la piété,

le dévouement, le regret et l'amour filial, ce désir qui semble vouloir les emporter vers la bienheureuse Vierge, la beauté des types, le relief du modelé et de la couleur, donnent à ce groupe une incontestable supériorité et l'intérêt d'un drame vivant. Le Titien avait été vivement impressionné par l'Assomption de la Vierge du Corrège, qu'il avait vue et admirée à Parme pendant une visite qu'il y fit avec Paul III. Il a dû inconsciemment imiter l'attitude passionnée des apôtres qu'on admire dans la frise de la cathédrale de Parme. La conception du Titien n'est qu'un contre-coup de celle du Corrège, mais elle est encore assez belle pour être un chef-d'œuvre. Ce groupe des apôtres est le véritable joyau du tableau. Le coloris du fond est splendide et même éblouissant de lumière et de variété.

Les légions d'anges sont ravissantes de joie spontanée et naïve, mais la Vierge, quoique digne, majestueuse et belle, est trop solidement bâtie pour flotter facilement dans les airs, au royaume des esprits transfigurés qui doivent s'élever aux régions célestes.

D'autre part, Dieu le père manque de grandeur et de dignité. D'ailleurs rien d'éthéré dans ce tableau, où brille le soleil de la terre plutôt que la joie du ciel. C'est l'apothéose d'une matrone, non une transfiguration.

Par la force de son génie créateur, le Tintoret s'élève bien au-dessus de l'heureux Titien et du splendide Véronèse. Ceux-ci ne furent que de grands

peintres, mais voici une fervente imagination, une âme créatrice, un cœur de poète. Depuis qu'il sut tenir un pinceau entre ses doigts d'enfant jusqu'à sa dernière heure, la peinture fut sa lyre, sa muse et sa maîtresse. Jamais peut-être artiste n'aima son art avec un dévouement aussi exclusif, une abnégation aussi complète. On peut dire qu'il n'en eut pas seulement la passion, mais la fureur. Chez lui, comme chez ses rivaux, nous trouvons la richesse du coloris et toutes les magies de la lumière de Venise; mais nous trouvons en plus un monde à part, le monde d'une âme originale et puissante, qui a lutté, souffert, pensé, et qui a su projeter fougueusement sa vie intérieure sur la toile en visions plastiques, éclatantes, presque instantanées.

Jacopo Robusti, d'origine populaire, naquit à Venise en 1512. Son père était teinturier. D'où le nom *Tintoretto* appliqué à son fils. Dès son bas-âge l'enfant barbouillait les murs de son taudis de dessins au charbon, qu'il illustrait ensuite avec les couleurs du teinturier. Le père, devinant un vrai talent sous cette ardeur indomptable, plaça l'enfant comme apprenti chez le Titien, alors à l'apogée de sa gloire.

Apercevant un jour quelques dessins merveilleux exécutés par l'élève, le maître vit du premier coup d'œil que ce rapin serait plus fort que lui et le fit chasser sans cérémonie de son atelier. Le coup était dur et prêtait à d'amères réflexions. Mais le jeune homme était plein d'activité dévorante ; les idées lui poussaient par centaines ; il sentait qu'il n'avait

qu'à vouloir pour réussir. Revenu de son premier effarement, le jeune Robusti reprit avec acharnement l'étude de son art. Privé de guide, il fut son propre maître, choisit ses modèles, s'imposa sa discipline.

Chaque génie sent en lui-même la mesure de ses forces par l'action de sa volonté et par son essor naturel vers l'idéal. Plus cet essor est puissant, et plus grands seront le travail et le savoir technique dont il aura besoin. Tintoret le sentit dès l'abord, et il n'y eut pas de travailleur plus infatigable. Ses progrès furent prodigieux. Pour se rompre à la plastique du corps humain, il étudia la statuaire antique sur les plâtres du Volterrano, la statuaire moderne sur les œuvres de Michel-Ange, dont il se procura des reproductions. Il s'exerça aux raccourcis en copiant de tous les côtés *l'Aurore, le Crépuscule, la Nuit et le Jour* du grand maître florentin. A l'étude de l'art il joignit celle de la nature, s'appliqua à l'anatomie, étudia le jeu des muscles sur des écorchés, le jeu de la lumière et des ombres en travaillant en plein air et au grand jour. Enfin, pour joindre la grâce à la hardiesse, il copia souvent les plus beaux tableaux du Titien. Fort de ses études, de sa conscience d'artiste, de son savoir de maître et de sa foi en lui-même, le jeune Robusti mit un placard au-dessus de son atelier avec cette enseigne : « Dessins de Michel-Ange et coloris du Titien. »

Il disegno di Michel Angiolo e il colorito del Tiziano.

Avec une déclaration de principes aussi nette, appuyée par une force de travail herculéenne, on va loin. Peu de maîtres le surpassent en génie ; et il les surpasse tous en fécondité. Aujourd'hui même Venise regorge de ses toiles. Pour lui, produire et produire encore était l'essentiel, gagner l'accessoire. Souvent, pour son plaisir, il peignait à fresque les murs d'une nouvelle bâtisse et ne demandait pour le paiement que le prix des couleurs. Plusieurs peintres s'étant offerts au prieur de Santa Maria dell' Orto pour décorer son église, le Tintoret lui proposa de faire quatre énormes toiles de cinquante pieds chacune. « Mais mon église ne pourrait pas vous payer, même avec les revenus d'un an,» objecta le prieur. — « Qu'à cela ne tienne, répondit le Tintoret, payez-moi les couleurs et les toiles; je ferai le reste pour l'amour de l'art. » Le prieur enchanté accepta; ses rivaux furent écartés et en quatre mois il fit quatre chefs-d'œuvre.

Nous parlerons tout à l'heure de l'un d'eux. Les autres peintres l'acccusèrent de ravaler l'art, le taxèrent de barbouilleur, mais ils ne purent ni entraver sa verve, ni changer sa manière. Le fait est qu'il peignait dix fois plus vite qu'eux, mais il peignait aussi bien et mieux. Pour le prouver, il exposa un grand nombre de ses tableaux et d'admirables portraits de sa main, au pont du Rialto, qui était alors comme aujourd'hui le grand marché de Venise, mais qui servait aussi de rendez-vous aux peintres. On y vint en foule, on dut l'ad-

mirer, et le Titien lui-même dut reconnaître son génie.

Tintoret a égalé le Titien dans le portrait et dans la peinture du nu ; mais son génie propre n'est que mouvement et action; il se déploie dans la hardiesse des raccourcis, dans le relief des groupes, dans les vastes ensembles contrastés de clair obscur qui déroulent sous nos yeux des pages immenses de l'histoire sacrée et profane, avec toute la vigueur de la vie et toutes les ressources de l'art.

« Dans le fond des architectures, dit M. Taine, des hommes sur des terrasses ou grimpant aux colonnes, ajoutent l'ampleur de l'espace à la richesse de la scène. On y respire; et l'air qu'on y respire est plus ardent qu'ailleurs; [c'est la flamme de la vie telle qu'elle jaillit en fulgurations dans un cerveau adulte et complet d'homme de génie; tout tressaille ici, et tout palpite dans la joie de la lumière et de la beauté. Il n'y a pas d'exemple d'un tel luxe et d'une telle réussite d'invention; ce qu'il faudrait voir avec ses yeux, c'est la hardiesse et la facilité du jet, l'essor naturel du tempérament et du génie, la vivace création spontanée, le plaisir et le besoin de rendre à l'instant son idée sans préoccupation des règles, l'élan sûr et soudain de l'instinct qui aboutit tout de suite sans effort à l'action parfaite, comme l'oiseau vole et le cheval court. Les attitudes, les types, les costumes de toute espèce, avec leurs étrangetés et leurs disparates, ont afflué et se sont accordés par une minute sublime

dans cet esprit. Un dos cambré de femme, une cuirasse pailletée de lumière, un corps nu paresseux dans l'ombre transparente, une chair rosée, où sous la peau ambrée le sang affleure, la pourpre intense d'un manteau tordu, l'enchevêtrement des têtes, des jambes et des bras, le miroitement des tons qui s'éclairent et se transforment par une illumination mutuelle, tout cela s'est dégorgé ensemble comme une gerbe d'eau lancée d'un canal trop plein. Les soudaines et parfaites concentrations sont l'inspiration même, et peut-être n'y en a-t-il point au monde une plus vive et plus pleine que celle-ci. » On ne saurait mieux caractériser la puissance créatrice du plus dramatique des peintres et l'effet merveilleux de ses tableaux où tout concourt à l'action. Des milliers de figures, des centaines de groupes en font foi. Il y a de lui une dizaine de tableaux à l'Académie, où, parmi ses chefs-d'œuvre, se trouve le *Miracle de saint Marc.* C'est aux églises et dans les monuments publics qu'il faut aller pour l'admirer. Partout on trouve de ses tableaux. A Santa Maria della Salute, *les Noces de Cana.* Onze peintures à Santa Maria dell'Orto, parmi lesquelles quatre sont de grandeur colossale et l'une, le *Miracle de sainte Agnès*, est le plus beau de ses tableaux par le sentiment et le fini délicat. *L'Assomption*, aux Jésuites. Un crucifiement et d'autres peintures à San Giovanni Paolo. *Les quarante Martyrs*, *la Manne*, *la Résurrection*, *la Cène*, *le Martyre de saint Étienne* à San Giorgio. Vingt tableaux et Plafonds ; un *Paradis* haut de

vingt-trois pieds au Palais Ducal; enfin à l'Eglise et à la *Scuola* de Saint-Roch, des centaines de chefs-d'œuvre entassés sur les plafonds et les murs, font un musée à part. Plus de quarante tableaux couvrent les énormes salles de la *Scuola* en toutes directions. Parmi ces tableaux il y a des chefs-d'œuvre. Les sujets sont pris de l'Ancien et du Nouveau Testament. Tous sont traités d'une façon originale. *Le Christ devant Pilate* et le célèbre *Crucifiement*, d'une vigueur de coloris et d'un sentiment supérieur, ont été décrits par des plumes habiles. Il est difficile, parmi tant de chefs-d'œuvre, d'en choisir quelques-uns qui renferment toutes les merveilleuses qualités du maître célèbre. Devant nous borner à peu d'exemples, nous en prendrons trois parmi ses plus belles œuvres

Le Jugement dernier, *le Miracle de sainte Agnès* et *le Miracle de saint Marc.*

La première de ces toiles, étonnante d'audace et de fougue créatrice, est haute de cinquante pieds et semble contenir le monde et les enfers. Par un tour de force inouï, le Tintoret y représente tous les degrés de transformation subis par la chair humaine (que les éléments avaient préalablement dispersée) et qui reprend la vie au moment de la résurrection. Tout d'abord on ne distingue que des masses confuses dans de grands espaces remplis d'ombre et de lumière. Peu à peu le jour se fait et l'œil s'oriente dans ce chaos. Alors on aperçoit au sommet du tableau, où la lumière est plus puissante, la figure du Christ, juge suprême des vivants

et des morts. Sa mère, Marie, est assise à côté de lui. De l'autre côté Jean-Baptiste est agenouillé ; plus loin, le bon larron, croix au cou. En face de ce groupe, se trouvent personnifiées les *Vertus théologales* par lesquelles on s'élève au bonheur. Suivent les saints et les saintes échelonnés en cercles ascendants. A leurs pieds, on aperçoit les anges de la résurrection qui soufflent dans leurs trompes.

Au milieu du tableau se rencontrent, se heurtent pêle-mêle, çà et là, dans la confusion, les bons qui restent au trône de la lumière et les mauvais, qui, après le jugement, roulent aux abîmes. Plus bas encore et dans le fond du tableau, les morts reprennent leur corps de tous côtés. La nature, dans un nouveau travail d'enfantement, se prête à ces métamorphoses. Du milieu des eaux, du sein de la terre surgissent des formes étranges. On en voit qui sortent de vieux troncs d'arbres. Dans les branches d'une jeune végétation, on voit pousser des têtes, se mouvoir des corps à demi formés, des squelettes sortir des tombeaux et se revêtir de chair et de muscles. Tous encore ne sont pas éveillés; des cadavres gisent pêle-mêle un peu partout. On voit flotter, à la surface des eaux, des morts qui reviennent à la rive pour entendre leur arrêt. Caron prête sa barque au passage des damnés. Des démons sous forme de monstres bizarres mettent un entrain frénétique à leur besogne de bourreaux. Partout on voit se former et surgir, au sein d'une verte et plantureuse végétation, et sortir de différentes rangées de tombeaux des hommes vigoureux, des femmes de tout

âge et de belles jeunes filles qui s'élancent à la vie pour en jouir ou pour en souffrir de nouveau; car les élus sont en petit nombre, et il y a foule de pécheurs. Un épisode ravissant éclaire de son charme la partie sombre et noire du tableau. Une jeune fille rousse qui s'éveille s'élance par un mouvement charmant de naïveté et se précipite vers son amant, qui n'est encore qu'à moitié éveillé; par son élan passionné elle semble vouloir se réunir à lui pour jamais. A mi-chemin, entre le « paradis » et « l'enfer » flottent dans l'éther deux ravissantes jeunes filles. De quel côté seront-elles entraînées? On ne sait! Leurs beaux corps aux formes arrondies, leurs têtes animées, leurs tresses aux chaudes couleurs ensoleillées par le jour mourant attirent le regard et font rêver. On raconte que parmi les damnés se trouvent des ennemis personnels du Tintoret, et qu'il y a parmi eux une maîtresse infidèle qu'il avait beaucoup aimée.

Dans la même église, celle de Santa Maria dell' Orto, se trouve le tableau de *Sainte Agnès*. On ne peut imaginer un contraste plus violent. Si dans le premier le Tintoret rivalise avec la furie créatrice et destructive de la nature, nous devons admirer dans celui-ci la beauté et la profondeur de son sentiment.

La circonstance racontée est de celles qui ne se rendent que par la plus profonde sympathie du cœur.

Voici la légende qui fait le sujet du tableau. Un

jeune patricien de Rome, fils du préfet de la ville, s'était épris d'une violente passion pour Agnès, jeune néophyte chrétienne; il avait tenté de la séduire. La jeune fille l'ayant repoussé, il la fit charger de chaînes et jeter dans un cachot, prenant pour prétexte ses coupables opinions sectaires. Peu de temps après il fit une chute mortelle qui le tua du coup. Agnès, rendue aussitôt à la liberté, instruite de cet événement, fut émue de pitié pour son persécuteur, et, raconte la légende, lui rendit la vie par une fervente prière. Le Tintoret a choisi ce moment de la vie d'Agnès, et à la manière des grands maîtres il a su rendre sensible et palpable la vérité morale qui se cache sous les plus belles légendes du christianisme.

Il a exprimé ici sous le symbole du « miracle » le pouvoir d'une âme pure sur une autre qui reconnaît sa bonté divine et qui en est frappée comme par une illumination foudroyante, qui en est réveillée comme d'un sommeil de mort.

Sur les degrés d'une estrade, au milieu d'une place publique remplie de spectateurs étonnés, on voit une jeune fille rayonnante, vêtue de blanc sous un grand manteau gris, ayant près d'elle un agneau. Elle est agenouillée, dans l'attitude de l'extase, près du corps affaissé d'un jeune Romain. A peine libérée de ses liens, elle a prié pour son ennemi. Elle voit le ciel entr'ouvert; sa lumière descend sur elle. Des anges se balancent dans le haut du tableau et lui montrent en souriant une couronne qu'ils tiennent suspendue sur sa tête. Son persécuteur est

étendu à ses pieds ; mais, à la prière de la jeune vierge, il se relève à demi, sa belle tête virile, son regard étonné cherche la lumière et rencontre une clarté sereine. En voyant sa victime agenouillée auprès de lui, il devine et comprend.

La blanche figure de sainte Agnès qui ressort lumineusement sur son entourage sombre, forme le centre moral du tableau. La lumière qui part d'elle et des anges effleure çà et là le front des autres personnages groupés dans la pénombre, éclaire leurs visages et leurs gestes expressifs, et tombe en plein sur son ennemi ressuscité qui renaît à une vie nouvelle. Cette disposition révèle l'intention du maître et l'unité de la composition. Une magnifique architecture, qui montre en perspective les arcades et les palais de Rome, occupe le fond du tableau. Tout y est simple, noble comme la belle action qui s'y accomplit et qui nous laisse dans la joie d'une douce émotion.

La dernière œuvre dont nous parlerons, *le Miracle de saint Marc*, est celle où il a réuni et comme entassé les trésors splendides de son esprit.

Dans ce tableau, le Tintoret a voulu sans doute représenter l'action de la Foi qui centuple les forces de l'âme humaine, qui brise les chaînes, détruit les liens de l'injustice et devant laquelle rien ne s'arrête ; car elle peut tout ce qu'elle sait vouloir.

Voici le sujet du tableau. Un jeune esclave de la république, loyal et fidèle sujet, a fait un vœu à saint Marc. Son maître est général de la république à l'étranger. L'esclave, transgressant les lois de la

discipline et les ordres de son maître, se rend à Venise pour s'acquitter de son vœu.

Condamné à mort pour désobéissance, lié, garrotté par les bourreaux, à l'instant où le dernier supplice devait lui être infligé, ses liens se brisent, à l'ébahissement de la foule environnante, qui se pressait pour le voir exécuter. Ils se brisent à l'arrivée de saint Marc, qu'il a évoqué, et qui vient lui rendre la vie et la liberté, comme récompense de sa foi et de son dévouement.

Le moment choisi par le peintre, est celui où le jeune esclave est étendu à terre pour être supplicié. Les cordes se sont rompues par une puissance invisible. Le corps robuste, superbe de vie et de vigueur du jeune homme, est vu en un raccourci d'une incomparable hardiesse. La beauté mâle de sa figure aux joues colorées, ses membres pleins de jeunesse virile et de force musculaire, rebondissent d'un mouvement subit, dont le naturel et l'énergie n'ont guère d'égal en peinture. La foule présente à ce spectacle y répond par un mouvement simultané et violent comme la vague houleuse de la mer gonflée soudainement par le vent. Une onde de passion la saisit instantanément, sous le coup d'une même impression. Elle se lance, elle se précipite de tous les côtés, elle envahit l'espace devant nos yeux. On va, on vient, on se pousse, on se bouscule, on demande l'explication du fait arrivé. Sans écouter la réponse, on crie, on pleure, on s'émerveille; et l'onde croissante de cette voix populaire semble retentir à nos oreilles et s'imprimer dans notre ouïe.

Le bourreau en grand turban, les mains levées avec un geste d'étonnement, montre au juge sa hache rompue. Le juge s'élance à demi de son siège, pour mieux voir le miracle. Tout ce monde semble emporté dans un tourbillon d'émotions. Une femme surtout se distingue dans la masse des spectateurs; penchée en avant, elle semble raconter le fait du miracle à ses compagnes ; elle déborde de vie, de verve et d'admiration.

Le saint, inaperçu de la foule, flotte dans l'atmosphère lumineuse de Venise, et plonge tête en avant, comme l'aigle qui fend les airs, vers le lieu du supplice, pour délivrer le condamné. Son visage dans l'ombre, ses pieds en l'air, son attitude d'oiseau, sont d'autant plus merveilleux qu'à la légèreté du vol s'ajoute la solidité de la chair qui semble être aussi ferme que la chair du jeune esclave caressée par le plein jour, aussi vraie et aussi solide que celle des spectateurs animés, des femmes qui se trouvent dans la foule et qui s'émerveillent et se passionnent pour le miracle. Celles-ci, le dos tourné au spectateur, montrent leur cou nu et leur nuque superbe à la lumière du grand jour. Par ce tableau le peintre a voulu représenter la toute-puissance de la foi, qui transporte les montagnes et change la face de l'univers moral en substituant la loi d'une forte volonté à l'action de l'injustice et du mal. Ce tableau est le plus beau et le plus vigoureux du grand maître. La flamme de la vie y circule comme la sève du sang. Parler d'un tel tableau en détail serait peine perdue. Il faut l'étudier, le comprendre, l'admirer.

Aimer et admirer le maître ; car sans doute ce n'est que par l'effort d'une volonté puissante, mue par un sentiment sublime de charité et de foi dans l'humanité, qu'il a pu créer cette merveille.

Ce n'est que par de longues souffrances et un dévouement sans pareil à l'art, qu'on parvient à ce degré de grandeur et à une telle puissance d'expression descriptive, en exposant les plus nobles vérités du sentiment. Jacopo Robusti évidemment a beaucoup souffert et beaucoup aimé. L'art auquel il se voua tout entier fut son seul dédommagement pour les luttes et les chagrins de la vie. Aussi l'image de Robusti restera-t-elle à côté de son œuvre immortelle comme celle du plus hardi lutteur dans l'arène de l'art.

XI

LE CORRÈGE — TRIOMPHE DU BEAU DANS L'IDÉAL CHRÉTIEN

Antonio Allegri, dit le Corrège, naquit loin de ce monde brillant et varié dans un bourg obscur de la Lombardie. Les maîtres dont nous venons de parler vécurent et se développèrent dans ces grands foyers de la civilisation italienne, qui se nomment Florence, Rome, Venise, et qui furent les lumières du monde au temps de la Renaissance. Ils y subirent, chacun à sa manière, l'influence de l'école, de la société et du siècle, puisant à pleines mains dans les trésors du passé, et s'inspirant des splendeurs du présent. Le Corrège seul n'eut presque point de rapports avec la société d'alors; il vécut et mourut dans l'humble horizon de sa province lombarde, sans avoir vu la cité de Dante ni la Ville Éternelle. Mais, pour voir un monde de lumière et de beauté radieuse, il n'eut qu'à regarder au dedans de lui-même.

Ce grand et doux songeur était une âme exquise, vaste et profonde, forte et contenue. Sa puissance se voilait d'un sourire suave; le charme d'un rêve

ineffable plana sur sa vie et enveloppa toutes ses pensées d'une merveilleuse harmonie. Droiture de cœur, richesse de l'âme, clarté et hauteur d'un esprit transcendant, voilà de quoi se compose en trois mots le génie du plus grand des peintres. Ajoutons-y la conscience scrupuleuse, l'application fervente et cette sagesse qui proportionne toutes les parties d'une œuvre selon l'idée mère et le sentiment dominant, et nous aurons énoncé les qualités principales qui ont permis au Corrège de surpasser tous ses rivaux et de produire l'œuvre que nous allons étudier.

A ne la considérer que du dehors, elle nous présente une brillante synthèse des qualités de ses prédécesseurs. Car nous y retrouvons la forte affirmation et l'énergie de Michel-Ange la science profonde de Léonard, la grâce, la douceur, le sentiment du beau de Raphaël, avec le coloris qui caractérise les maîtres vénitiens. A tous ces dons il joignait un don propre : la magie du clair-obscur, ou pour mieux dire l'art de donner du relief à une grande masse de figures humaines, en les peignant en clair sur un fond lumineux, d'animer ces masses gigantesqnes d'un mouvement propre, en leur conservant la variété et la liberté des mouvements individuels, comme pour nous montrer le souffle de l'esprit qui traverse ces tourbillons de corps.

Si d'autre part nous considérons l'œuvre du Corrège par le dedans, notre étonnement augmente encore. Car nous découvrons que ses ressources

techniques furent mises au service d'un grand et pur idéal. Il est le résultat d'une combinaison ravissante de la science et de l'art, d'une haute raison et d'un sentiment vraiment divin. La science, en analysant les œuvres de la nature, trouve que chaque être tient sa forme et sa mesure d'un but spécial auquel il a été destiné ; et que tous ces êtres réunis et classés, semblent eux-mêmes ordonnés selon un but général.

De même nous trouvons, en examinant les œuvres du Corrège, que chacun de ses personnages, qu'il se nomme Léda, Madeleine ou saint Sébastien, est absolument conforme à son genre de vie et à l'idée qu'il représente. Si d'autre part nous embrassons la série de ses œuvres, nous voyons qu'elle vont en grandissant et s'échelonnent selon une loi intérieure, qui est la poursuite d'un idéal suprême dans le monde moral. Cet idéal n'a pas été formulé par une raison abstraite, mais deviné par une intelligence éprise de lumière et de beauté, façonné par une imagination plastique qui sait traduire en formes, en gestes et en regards les plus fines nuances du sentiment, comme les plus hautes aspirations de l'âme.

L'œuvre de ce maître respire plus qu'une autre le sentiment d'un bonheur intime et profond. D'où prit-il cette joie pure, presque aussi rare parmi les grands génies que parmi le commun des hommes ? Elle lui vint d'une âme élevée et intègre jointe à ce désir qui pousse l'homme à la recherche des lois *divines*, et le console de toutes les peines par l'af-

firmation des vérités universelles. C'est à ce sentiment de *bonheur conscient* et fécond que le Corrège dut sa science cachée et ses révélations sur l'essence du Beau.

Lui-même fut bon, beau, heureux, aimant et aimé. Son âme remplie de sagesse se sentait libre dans l'élan d'une pensée vigoureuse qui jaillissait de sa propre foi. La conscience d'une vie droite et pure lui donnait le bonheur dans le présent et l'espérance dans l'avenir. Le sens religieux ne fut pas en lui un dogme ou une superstition, mais un culte intérieur qui s'imprimait sur toutes ses pensées et sur toutes ses actions. Sa vie fut simple, active et et laborieuse. De là cette allégresse d'un esprit en tout harmonieux et grand. Pour exprimer ce sentiment de paix et de joie profonde, en échange de son nom « Allegri », il avait l'habitude, pour en varier l'accent, de signer « *Lieto* » au coin de ses tableaux. Par cette variante il voulait sans doute indiquer cette joie divine qui n'est pas à confondre avec la joie vulgaire des satisfactions banales.

Elle dénote le sourire de l'âme qui en est l'expression habituelle. Si Fra Beato Angelico, suivant la tradition, se livrait d'habitude à la prière avant d'exécuter ses tableaux religieux, le Corrège fit plus. Il ne se fit pas moine, mais par sa vie entière il *vécut en Dieu ;* c'est-à-dire selon la lumière d'une divine religion dont il remplit sa vie modeste et qu'il illustra par ses œuvres. Il lui dut la connaissance des vérités sublimes de l'âme ; il lui dut de comprendre et d'interpréter finalement

dans ses grandes fresques le triomphe de *l'Amour divin* dans l'âme remplie d'extase. Grâce à elle il sut pénétrer à fond cette doctrine de l'amour pur qui renoue les hommes entre eux par le lien d'une fraternité commune, leur enjoint la perfection comme but de la vie progressive, et les fait remonter à Dieu par un sentiment commun comme à la source de toute bonne inspiration. Il comprit et reconnut, en réfléchissant aux problèmes de la vie, que la personne de Jésus nous donne l'exemple le plus grand et la plus parfaite interprétation de ces vérités en nous laissant un témoignage irrécusable de leur existence au sein de l'humanité.

C'est dans le silence et la solitude de son atelier par une profonde méditation, que cet homme remarquable vint à résoudre les problèmes les plus variés de l'esprit humain. De là toute une science de la vie qui se dégage de ses œuvres choisies, toute une philosophie de la destinée humaine qui ressort de l'ensemble de son œuvre.

Un premier coup d'œil donné aux tableaux de ce maître et surtout à ses fresques nous montre en Corrège un amant passionné de la Lumière.

Il le fut, nous le verrons tout à l'heure, non seulement en peintre, mais encore en poète et en philosophe. La lumière est son élément même. Elle circule, douce, éblouissante et variée, dans tous ses tableaux; elle caresse et pénètre ses figures ; elle rayonne par les yeux de ses apôtres et de ses voyants. Elle ne semble pas tomber du dehors, mais venir du fond de ses toiles. Elle n'est pas pour lui

un simple moyen d'éclairer ses personnages et de les mettre en relief ; elle est en quelque sorte l'essence subtile dont il pétrit leurs chairs diaphanes. Complice de ses intentions secrètes, elle se glisse sous son pinceau pour communiquer à la toile les nuances infinies et les grâces fuyantes du sentiment. Elle luit à travers ses têtes d'anges, comme la flamme discrète à travers la lampe d'albâtre ; elle enveloppe ses fresques colossales comme d'une photosphère éclatante et les soulève de sa puissante vibration. Plus on regarde, plus on compare, plus on réfléchit et plus on se persuade que *l'idée de la lumière* est l'âme même de l'œuvre d'Allegri et nous en fournit la clef.

La lumière est l'agent universel de la vie matérielle dans le monde visible. Des soleils d'où elle rayonne, elle crée sur les planètes la forme, la couleur, le mouvement et donne l'essor à tous les êtres. Premier langage par lequel l'univers se révèle à lui-même, elle traverse les espaces infinis et joint les mondes les plus éloignés d'un rayon impalpable.

Comme le monde matériel, le monde moral a sa lumière et sa révélation. C'est cette vérité sublime qui joint les âmes d'élite, les unit par un lien de justice, de conscience et d'amour et leur prête une force souveraine de rayonnement dont les lueurs infinies éclairent jusqu'aux profondeurs ténébreuses de l'humanité. Pour le Corrège la *lumière* est le symbole même de cette Vérité qui lui apparut principalement dans la parole et la personne de Jésus et dans la tradition Evangélique. Il l'interpréta en

grand artiste et en libre esprit. Nous allons en suivre le développement dans ses chefs-d'œuvre saillants, depuis sa première éclosion jusqu'à son plein épanouissement.

Le premier de ses tableaux où l'on voit cette idée rayonner est la célèbre *Nuit* de Dresde. Au premier coup d'œil, il nous donne la sensation d'une lumière blanche, éclatante qu'on apercevrait dans la nuit noire, et qui fait dans les ténèbres comme une tache éblouissante. Cette lumière surnaturelle ne part point d'une flamme terrestre. Elle vient de l'enfant Jésus couché dans sa crèche au bras de sa mère, au centre du tableau. On ne voit pas la figure du nouveau-né, mais sa mère, humble et souriante, courbée sur lui, le couve du regard ; elle est comme inondée de son rayonnement. Le vif éclat qui part de l'enfant se répand de tous côtés, illumine les anges qui flottent au-dessus du groupe et les bergers à gauche. Ils ont l'air de dire par leur attitude : « Quelle lumière ! quel éclat divin ! »

Elle est si vive qu'une femme en est éblouie, et couvre ses yeux de sa main. Un jeune pâtre, ravi, semble remercier du regard les puissances célestes. Quant aux anges qui flottent dans les airs, sous le toit de l'humble demeure, au-dessus de la Mère et de l'Enfant, ils reçoivent la lumière en plein, et tout souriants semblent s'en réjouir en chœur. Émerveillés eux aussi ils contemplent l'enfant radieux, et accompagnent cette joie humaine d'une musique céleste.

C'est ainsi que le grand maître interprète à sa manière la naïve légende de Bethléem, par laquelle les Évangiles célèbrent d'une manière si touchante les origines du christianisme et la naissance de son fondateur ; c'est ainsi qu'il en exprime le sens intime : une lumière de vérité et de vie qui d'un seul Être se répand dans le monde entier.

L'*idée de la lumière* apparaît sous une forme spiritualisée dans la fresque de Saint-Jean l'Évangéliste. Ici la lumière de vérité et de vie, qui dans le tableau précédent s'éparpille sur une foule de visages, se concentre dans les yeux de l'Apôtre, se dynamise en quelque sorte dans son regard.

En parcourant l'église de Saint-Jean l'Évangéliste, à Parme, on trouve cette fresque peinte dans une lunette en demi-cercle au-dessus de la sacristie. L'apôtre, sous la figure d'un beau jeune homme, est assis par terre, à demi couché, appuyé contre le mur. Il semble avoir sa première inspiration ; on dirait qu'il entend des voix. Un rouleau de papyrus est étalé sur ses genoux, et il paraît sur le point d'y inscrire quelque chose d'un style qu'il tient de sa main droite. L'immobilité, le calme profond, le ravissement de l'extase se peignent dans l'attitude et dans les traits du Voyant. Une harmonie éthérée pénètre son corps, et les ondes d'une musique séraphique font frémir les boucles blondes et légères de sa chevelure, qui flotte sur ses épaules. Toute l'attention est attirée par la tête merveilleuse de l'Apôtre, tournée vers le spectateur et qui regarde en

haut. Ses yeux grands ouverts, puissants et radieux qui semblent absorber toute la lumière d'une vision éblouissante. Le ciel, l'infini est dans ce regard ardent. Pour lui plus de mystère, il a tout pénétré. Il voit briller devant lui l'archange de feu, qui tient le livre aux sept sceaux et qui lui parle. L'amour est sa parole, la beauté son enveloppe, la lumière son regard. Dans cette contemplation l'Apôtre jouit de la paix dans l'Éternel, voit Dieu lui-même. Tout passe et tout périt, lui seul il vit toujours. Dieu est lumière, la lumière est Dieu. Il regarde l'ange, il écoute sa parole et transmet le verbe vivant.

LES COUPOLES DE SAINT-JEAN ET DU DOME

De ces deux exemples, qui nous ont déjà fait entrer dans le sentiment intime du Corrège et nous ont donné comme l'accent de son génie, nous passons aux deux vastes compositions qui forment comme le couronnement de son œuvre, et où sa pensée atteint sa plénitude sous le souffle d'une puissante inspiration. Nous voulons parler des deux célèbres coupoles de Parme qui faisaient déjà l'étonnement du Titien, l'admiration des Carrache et de Raphaël Mengs, mais qui n'ont jamais été, semble-t-il, comprises dans leur ensemble ni interprétées dans leur vrai sens.

Les grandes fresques de Raphaël au Vatican qui traitent des sujets religieux sont avant tout une glorification de l'Église militante et triomphante et fu-

rent exécutées sous l'inspiration et la surveillance de la papauté. Celles de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, d'une facture plus indépendante, plus individuelle, sont une sorte d'histoire universelle qui renferme des pages grandioses, mais où domine le rude esprit de l'Ancien Testament. Dans l'œuvre du Corrège nous nous trouvons en face d'une libre interprétation de la tradition chrétienne selon la religion de l'Esprit. Travaillant pour de simples moines, il n'a été gêné dans la conception et dans l'exécution de ses chefs-d'œuvre par aucune considération dogmatique ou conventionnelle. Il a pu s'y livrer à l'élan naturel de son génie enthousiaste et lumineux, qui le portait à donner une expression plastique aux plus hautes vérités du christianisme.

Cette *lumière*, cette *vérité* que le peintre avait montrée dans son tableau de la nuit (ou plutôt de la Nativité) comme une vague lueur, qui de l'Enfant se répand sur une mère naïve, se réflète sur les anges et sur de simples bergers ; qu'il avait concentrée comme un effluve dans le regard de l'apôtre « voyant », nous apparaît ici dans tout son éclat en la personne même du Juste conscient et triomphant, que le Corrège a représenté sous l'image du Christ rédempteur. Cette lumière rayonne sur les apôtres qui le contemplent dans sa transfiguration et par eux se communique aux docteurs de l'Église, aux sages et aux saints, situés plus bas. Telle est l'idée générale de la composition dans toute sa simplicité.

Au sommet de la coupole, la figure radieuse de Jésus s'élève sur un fond de lumière ambrée d'une couleur éclatante et chaude. Le peintre l'a représenté dans un raccourci étonnant, qui donne l'illusion d'une ascension vertigineuse. Ses cheveux et ses vêtements flottent au vent; son bras droit montre le ciel, son bras gauche abaissé et sa jambe repliée semblent lui donner une impulsion nouvelle. Si le corps humain avait assez de légèreté pour franchir les espaces par une sorte de natation aérienne, il aurait ce mouvement. Ce Christ fend l'air avec l'impétuosité de l'oiseau et la majesté de l'homme. Vu d'en bas, il a l'air de percer la voûte, d'y faire une trouée de soleil. La conscience de sa mission accomplie donne à son front une sérénité divine; un sourire ineffable entr'ouvre ses lèvres, un amour sublime transfigure ses traits, ses yeux sont embrasés d'un feu céleste. Son être semble boire la lumière divine qui l'enveloppe et la rendre par son souffle aux bons et aux justes, en torrents d'amour.

Dans la frange de nuages qui environne le Christ, on distingue une foule d'anges qui sont comme tissés dans la lumière. Ces têtes aériennes de chérubins, avec leur chevelure lumineuse et leurs beaux yeux foncés, pressés et comme condensés en un cercle immense pour voir le Christ, sourient sur tous les tons du pur bonheur enfantin. Au milieu de ces masses légères et fluctuantes, de ces figures vues en pleine clarté, innondées d'un jour irradiant, le divin Maître ressort avec une force éton-

nante et précipite sa course ascendante dans les profondeurs du ciel; lumière consciente, au milieu de toute cette lumière de joie.

La figure du Christ, complètement isolée, forme le centre de cette vaste composition.

Au bas de la coupole, immédiatement au-dessous de lui on voit l'apôtre Jean prosterné et comme foudroyé par la lumière qui l'inonde. C'est la Vision apocalyptique qui se réalise devant ses yeux dans l'apparition du *Christ transfiguré* dans son *nouveau Royaume*. Jean n'est pas représenté ici comme le jeune inspiré que nous décrivions tout à l'heure. C'est le vieillard de Pathmos qui voit l'accomplissement de sa grande Vision. Il est comme couché sur un grand livre, que l'aigle noir soutient de ses ailes. Ses mains sont ouvertes par un geste d'étonnement, sa tête à demi renversée regarde droit en haut et voit le Christ en plein. L'aigle lui-même tourne la tête et regarde en face le nouveau soleil. Ce saint Jean, atterré par l'éclat de la vision divine, forme avec elle le centre de toute la composition et en révèle l'idée. Au-dessus de lui, les trois autres Évangélistes sont campés sur des nuages amoncelés par le souffle du vent et lui montrent le Christ.

Huit autres apôtres sont groupés deux à deux sur des nuages, sur tout le pourtour de la voûte. Leurs attitudes pleines d'aisance et de majesté, de variété et de force peignent les impressions diverses que chacun d'eux ressent sous le coup de la vision.

Tous ces corps énergiques et nobles, expressifs et plastiques ont l'air d'une assemblée de lutteurs que la force de la contemplation et la puissance de l'extase aurait soulevés pour un moment dans le pur éther, au-dessus des combats terrestres. En eux comme dans leur maître sublime l'artiste a fait ressortir la beauté et la perfection des formes à côté de l'inspiration supérieure. Non plus qu'à Jésus il ne leur a donné d'auréole, mais leur âme brille dans leurs yeux, éclate pour ainsi dire dans la fluidité et la hardiesse de toute leur personne. Soit qu'ils expriment le ravissement, la joie ou l'étonnement,une même foi les transporte et les soutient. Elle est le reflet de la lumière du Maître, mais lui seul a la sérénité parfaite et divine.

Ce qui contribue singulièrement à animer ces groupes d'apôtres, ce sont les anges qui se jouent autour d'eux, près de leurs genoux, à leurs pieds, glissent dans les nuages ou s'embrassent en volant dans les airs. Les apôtres absorbés par la vision, uniquement occupés de leur grande pensée, n'ont pas l'air de voir ces beaux enfants qui jouissent d'une joie sans mélange. Ceux-ci semblent vouloir les égaler, les soutenir et témoigner leur sympathie naïve à ces rudes lutteurs, à ces voyants sublimes. L'un d'eux, un tout petit enfant prend Jacques l'aîné par l'épaule, avec un geste de surprise comme s'il lui demandait compte des choses extraordinaires qui se peignent dans ses yeux et sur son visage.

Pour compléter cette composition, le Corrège a

figuré dans les quatre *penditifs*, qui ornent la coupole, un autre genre d'inspiration religieuse. Ce sont les Pères de l'Eglise qui rédigent la doctrine chrétienne, sous la dictée des Évangélistes. Luc a l'air d'écouter le souffle de l'Esprit Saint et dicte à saint Ambroise. Saint Jérôme écrit sous la dictée de Mathieu avec une profonde contention d'esprit. L'apôtre Jean, sous la figure d'un jeune homme ravissant, tête suave et mystique, explique la Trinité à saint Augustin, qui a la tête d'un vieillard et une crosse d'évêque. Le Père de l'Église a l'air de suivre avec peine, sur ses doigts, l'interprétation transcendante que l'apôtre lui expose avec une facilité qui coule de source. Saint Marc murmure à l'oreille de saint Grégoire (pape) à qui l'Esprit Saint sous forme de colombe, selon la tradition, parle directement du côté opposé. Si dans les groupes supérieurs règne la splendeur de l'extase et de la contemplation directe, dans ceux-ci prédomine le sérieux de l'enseignement et le labeur de l'école. L'artiste a voulu représenter dans ces groupes comme un ordre inférieur de la force et de l'élévation intellectuelle en présence de la plus haute vérité.

La coupole de la Cathédrale de Parme mesure une assez vaste circonférence (environ trente-six pieds de diamètre). Elle est de forme octogone et ses dimensions vont en diminuant à mesure qu'elle s'élève. Cette forme, mieux que toute autre, donne l'illusion du ciel éthéré et le Corrège en a rempli le fond en figurant la lumière du grand jour.

Huit fenêtres percées au bas, dans la frise qui fait le pourtour de la coupole, distribuent la lumière. Au sommet et au centre du tableau s'élance comme un oiseau la figure de l'archange Gabriel, dont le raccourci donne l'impression immédiate d'un vol tourbillonnant. Il précède la Vierge pour annoncer son arrivée dans le ciel. Des légions d'anges, d'archanges, de séraphins et de chérubins forment tout autour de la voûte un cortège triomphant, chœur immense et animé d'un mouvement rapide et simultané. Partout on rencontre de jolies têtes blondes, des yeux lumineux et souriants. On voit, parmi ces légions, des Saints et des Saintes aux regards suaves, aux ravissants visages, dont les groupes animés se pressent sur le fond aérien de la voûte et entourent la Vierge Marie. Celle-ci radieuse, éblouissante de beauté et de charme puissant, s'épanouit au milieu d'eux comme une rose d'amour qui ouvre son sein embaumé au grand soleil de la vie.

Vêtue d'une robe rose et d'un long manteau bleu, les bras étendus et grands ouverts, elle flotte dans l'attitude passionnée de l'extase; la tête renversée, la bouche entr'ouverte, le sourire aux lèvres, la joie dans les yeux. Des anges au vol la soutiennent, l'enlèvent à demi enlacée dans leurs bras. Elle est emportée dans les airs par ce tourbillon, d'une impulsion légère et rapide. Ils semblent enlevés tous ensemble d'un souffle égal et puissant comme des nuages d'été dont le vent entraîne les masses changeantes dans les hauteurs de l'éther.

La joie qui la transporte répand autour d'elle une

atmosphère de bonheur, pénètre dans la céleste phalange comme un parfum subtil et capiteux. Les anges, les archanges surtout en sont pris d'ivresse. Ils s'élancent, se précipitent, se joignent de tous côtés en groupes souriants, animés, gracieux, et semblent se communiquer l'heureuse nouvelle pour s'en réjouir tous ensemble. Quelques-uns arrivent à grande vitesse, comme des abeilles qui essaiment. On entend comme une musique de voix, un bruissement d'ailes et d'écharpes légères, un concert mélodieux d'instruments, qui semble résonner de loin et venir en écho descendant jusqu'à nous. Des anges des deux sexes se rencontrent et se pressent dans une confusion joyeuse. Les uns s'attirent et s'embrassent amoureusement, d'autres échangent un baiser rapide, d'autres partent d'un nouvel essor pour reprendre leur vol. C'est un vertige de mouvement aérien, de joie surhumaine.

Mais ce qui frappe, étonne et surprend parmi tant de grâce et d'enchantement, c'est la beauté transcendante de Marie, l'heureuse Vierge, la bien-aimée de la terre, qui devient ici la reine glorieuse des cieux. L'amour brille dans ses yeux, il colore ses joues, fait rayonner son sourire ravi, allume d'un feu céleste l'éclat passionné de son regard. Jamais de pareils yeux ne furent peints ni rêvés. Le feu dévorant de l'âme y éclate en jet de lumière. Bordés de longs cils noirs, relevés par l'arc foncé des sourcils, ces yeux lumineux et souriants, remplis d'extase et de bonheur, révèlent tout le mystère de l'amour, toute la magie du sentiment.

En dessous (à la hauteur des ouvertures ménagées dans la coupole) se tiennent, diversement répartis par une balustrade circulaire, des groupes ravissants de jeunes adolescents et de jeunes filles, qui desservent les autels érigés en l'honneur de la Vierge.

On voit leurs beaux corps souples, agités par le mouvement d'une joie commune, s'abandonner aux poses les plus gracieuses ; leurs jolies mains préparent des torchères, brûlent des parfums et de l'encens dans des cassolettes. Les uns sont assis, d'autres se tiennent debout ; quelques-uns ont le dos tourné et la tête ne paraît que de profil. Ils s'appuient les uns sur les autres ou s'enlacent par les épaules, perdus dans la contemplation et dans l'ivresse d'un enthousiasme sans frein.

Entre ces autels, tout autour de la coupole, se groupent des hommes mûrs au visage plus sérieux ; ce sont les Apôtres. Ils regardent la Vierge dans l'attitude de la stupeur et d'un regret passionné.

Tels sont les chefs-d'œuvre du maître, où il a concentré les plus beaux rayons de son génie. Résumons en quelques mots la pensée philosophique qui s'y développe. Cette pensée, nous l'avons dit, se rattache à l'idée de la lumière conçue comme symbole de la vérité morale, et cette lumière nous apparaît à trois degrés de puissance diverse.

Le premier tableau que nous avons décrit, *la nuit* est conçu dans l'esprit du christianisme primitif, et, dirons-nous, dans toute la naïveté de la lé-

gende populaire. La lumière qui doit illuminer le monde, part ici de l'Enfant prédestiné. Elle fait la joie de la mère et d'humbles bergers, éclaire les anges eux-mêmes qui ne sont visibles qu'à son reflet. C'est la première phase de la vie religieuse, celle du sentiment pur. Ces bergers, cette mère, ces anges, ne savent pas quelle est cette lumière, mais ils en sont ravis; ils l'adorent. L'enfant rayonne, sans savoir qu'il est l'Enfant divin. C'est la *lumière inconsciente.*

Dans le jeune saint Jean Évangéliste, le Corrège a représenté ensuite le Prophète, le Voyant qui contemple l'idéal au delà du réel. Il voit le monde non pas selon son apparence éphémère et imparfaite, mais dans cet éternel *devenir*, qui est l'effort des grandes âmes, et dans son type parfait, qui est le divin. Cette vérité éclate ici par la lumière des yeux, par la puissance du regard visionnaire, inspiré; c'est la *lumière consciente.*

Enfin, dans le Christ de la Coupole, le peintre a représenté le *Juste triomphant* et transfiguré, l'Homme Divin qui dans son nouveau royaume lumineux, élève à sa perfection ses compagnons de lutte et de souffrance et qui délivre enfin l'humanité du joug du mal et de la mort.

En lui l'Idéal s'est réalisé, la vérité personnifiée apparaît vivante, toute-puissante, créatrice d'âmes nouvelles. C'est *la lumière consciente et active.*

C'est à la clarté de cette lumière que le Corrège a peint son « paradis » le plus ésotérique et le moins dogmatique qui ait été conçu, partout

traversé cependant par le souffle éthéré du plus exquis sentiment. Ce paradis est plein de mouvement et d'action; il est tout joie, beauté, grâce, amour et sourire.

La lumière supérieure qui le féconde n'a fait qu'épanouir en lui la fleur de l'humanité.

Les maîtres précédents, en voulant représenter la grande légende chrétienne, en avaient fait ressortir le côté pénible et douloureux, en étalant le spectacle de la souffrance physique, mais ils avaient à peine entrevu ce qui fait la beauté sublime de cette tradition, c'est-à-dire la noblesse de son idéal. Le triomphe de l'amour divin sur les satisfactions purement humaines, dont dérive le bonheur et la joie dans cette vie même et qui donne l'espérance dans l'autre; voilà l'idée maîtresse du Corrège, celle qu'il tire de la doctrine de Jésus.

Tandis que les autres maîtres représentent surtout la patience et l'humble résignation des victimes vouées au sacrifice par la foi, le Corrège dans ses œuvres principales n'en fait ressortir que le bonheur triomphant. Dans l'œuvre et la vie de Jésus, il relève le sens d'amour infini qui en ressort. Comme le soleil pénètre, échauffe la terre, cet amour échauffe et vivifie tous les êtres qui grandissent sous son rayon et les fait resplendir d'une clarté supérieure.

De même que les astres se reflètent dans leurs mondes planétaires, ainsi la lumière de Dieu, qui est la vérité même, répandue par le Christ et les Apôtres, touche le front des justes et des bons et

se communique aux nations dont elle perce peu à peu les couches profondes malgré les luttes sanglantes de l'histoire.

Jésus par son divin exemple a fait comprendre ce que peut sur l'homme d'élite, l'action d'une volonté ferme et consciente dirigée vers le bien. Il a fait comprendre jusqu'à quel point l'amour pur et désintéressé du prochain peut toucher le cœur de l'homme sensible et grand. En posant cet exemple, le Christ a voulu révéler à l'homme le modèle du plus grand idéal. Libre à lui d'y pénétrer de son propre mouvement et de le suivre par l'élan de sa conscience et de son cœur.

Cet idéal n'est parvenu à la haute expression que lui a donnée le Christ qu'après avoir traversé bien des phases dans le cours de l'histoire.

Le quiétisme nihiliste de Bouddha, la morale purement rationnelle de Socrate, quoique puissante par sa grande affirmation en face de la mort, la philosophie idéaliste de Platon n'aboutissent qu'à de pures théories.

On en admire la portée intellectuelle; mais la science pratique qui ennoblit la vie et fait progresser l'homme dans son être intime n'a été exprimée que par Jésus. Homme lui-même, il voulait prouver à l'homme ce que peut la sagesse d'un grand esprit alliée à un amour infini.

Chaque âme a le droit de s'élever à la lumière et de suivre le chemin de la perfection. « Soyez donc parfaits, dit Jésus, comme votre Père céleste est parfait. »

Chaque grand esprit a sa part de la lumière éternelle. L'idéal humain étant ainsi formé, selon les lois d'une vérité progressive, et le Christ ayant été le représentant le plus lumineux de ses *principes actifs* parmi les hommes (qu'il a aimés d'un amour surhumain), lui seul a réalisé *le royaume de Dieu* sur la terre dans sa plénitude et sa clarté souveraine. Le Corrège a donc pris le Christ pour centre du monde moral sur la terre : centre de vie et d'action féconde. Son Christ, ses madones, ses anges, ses bienheureux sont pétris du soleil de cette vie divine, qui fait rayonner le bonheur en eux ; et ils nous le communiquent par la sympathie du regard.

Par ce génie de liberté et de spontanéité, le Corrège, s'écartant de toutes les idées juives et romaines, a renoué la tradition chrétienne à la tradition arienne, dont le trait commun est le culte de la Lumière, symbole de vie et de vérité éternelle, source fécondante de tout bien.

Il est largement Arien aussi bien dans le type qu'il a donné à la Vierge, la femme transfigurée par l'élan d'un sublime amour, que dans son interprétation du Christ, le Juste triomphant.

A côté du culte de la lumière, il y a un autre trait distinctif des races ariennes, et qu'on ne rencontre pas chez les Sémites : c'est le respect qu'elles ont de la Femme, dans ses plus hautes qualités. Ce respect s'est traduit dans leurs religions par le culte de la Vierge Mère ; ces deux attributs renferment ce que la femme a de plus grand : la pureté et l'amour. Nous voyons l'idée de la « Vierge » poin-

dre chez les premiers Aryas dans Maïa, l'Aurore enchanteresse, fille bien-aimée du Jour, dont les hymnes védiques disent qu'elle donne aux hommes « un regard lucide au dedans d'eux-mêmes ». Cette vierge lumineuse est comme le premier flambeau de notre race, à côté d'Agni le feu sacré. Elle reparaît comme une vierge mère dans la légende de Krischna et dans celle de Bouddha dont la mère eut aussi une conception privilégiée. Nous la retrouvons à Athènes, sous la forme de Pallas, à côté d'Apollon, dieu de lumière et d'harmonie. Elle devient alors la vierge indomptée, belliqueuse, active, créatrice des arts et de la civilisation : vraie flamme de sagesse et de clarté divine.

La tradition chrétienne enfin et particulièrement la poésie du moyen âge ajoutent un trait nouveau au type de la Vierge, en faisant de Marie la patronne des affligés. On peut dire que la légende chrétienne a achevé l'idéal féminin, en accentuant dans la femme la puissance de souffrir, et en faisant reluire l'espérance et la charité à travers sa douleur comme deux vertus sublimes. Mais il faut reconnaître d'autre part qu'en donnant ce caractère purement passif à la femme, le Christianisme a comprimé pendant de longs siècles ses énergies actives et limité son rôle dans la vie.

La peinture hiératique n'a fait que suivre la tradition dans le type passif et résigné qu'elle a donné à la Vierge. Les grands peintres de la Renaissance, d'ailleurs si imprégnés d'éléments païens, n'ont rien changé à ce type. C'est toujours la femme pure et

belle, mais passive, que nous retrouvons dans les madones de Raphaël, de Michel-Ange et de Léonard. En cela, elles ressemblent à celles du Pérugin ou d'Angelico, sans toutefois posséder au même degré la pureté exquise du sentiment. Le Corrège seul fait exception. La Vierge de l'Assomption est plus divine encore que toutes celles qui l'ont précédée, pour belles et nobles qu'elles aient été. C'est le type de la femme épurée par un sentiment sublime qu'il a représenté sous les traits de Marie, la Vierge transfigurée par le bonheur, jouissant de la plénitude de ses pouvoirs et de son action.

Nous n'y rencontrons pas seulement la bonté et la beauté, la douceur et la modestie, mais cet éclair de l'âme qui sait, qui sent et qui veut le bien, qui en jouit d'un libre essor, en fait son bonheur par élection. Force active, conscience profonde, âme rayonnante, voilà ce qui distingue la Vierge du Corrège, comme son Christ, et la met au-dessus des autres. La Madone Sixtine de Raphaël avec ses grands beaux yeux étonnés et indifférents, n'est qu'une froide idole à côté des effluves divins de celle-ci, qui a la conscience de la vie et qui *donne* le bonheur qu'elle *ressent*. Une telle âme seule a la force de transfigurer son entourage, de créer autour d'elle comme un monde nouveau.

Aussi, près de cette apothéose de la Femme (élevée à l'empyrée dans la splendeur de ses hautes qualités), nous contemplons l'humanité transfigurée par une ivresse divine, entraînée vers son idéal suprême, dans un tourbillon d'enthousiasme, par

cette force d'amour que le grand poète moderne Gœthe a nommé *l'Eternel Féminin* et dont il a dit qu'il « nous attire en haut ».

Nous avons appelé le Corrège le roi des peintres parce qu'il joint toutes les magies du pinceau à la hauteur d'une pensée transcendante.

Comme tous les grands artistes il franchit les bornes de son art pour s'élever jusqu'à la philosophie par la force même de son sentiment.

Dans le siècle où Galilée découvrit la loi de rotation qui gouverne les mondes et fait graviter éternellement les astres les uns autour des autres, ce peintre profond reconnut la suprême loi d'amour qui régit les parties nobles de l'humanité et réunit en un faisceau lumineux les âmes aspirantes, qui semblent dispersées dans la cohue des mondes, dans le labyrinthe de l'histoire. Dans le siècle où Colomb osa franchir l'Océan, pour découvrir un nouveau continent dont il avait deviné l'existence par la force de son calcul, le Corrège sut s'élever au-dessus du temps et de l'espace pour découvrir le vrai *paradis humain*, la terre promise de la joie. Il le peupla des êtres de son rêve; il leur donna cette grâce, cette beauté, cette radiance qui sont le sourire de la vie intérieure.

Par la puissance, la liberté, le rythme de leurs mouvements, le Corrège a su élever sa peinture jusqu'aux limites de la musique. Dans sa dernière coupole, il a rêvé un nouveau dithyrambe. En la regardant, nous entendons résonner l'hymne de fra-

ternité et d'amour éthéré qui s'en échappe. Aussi le Corrège n'a-t-il de frère dans l'art que Beethoven. Il est son devancier. La religion qu'il a entrevue dans la coupole de l'Assomption n'a été chantée que par lui. La voix de ce chœur d'inspirés qui monte dans la voûte, c'est *l'hymme à la joie* de la neuvième symphonie. Le grand peintre et le grand musicien ont su rendre, l'un par l'onde de la lumière, l'autre par l'onde des sons, la joie universelle des êtres réunis dans l'ivresse de l'amour divin.

VIE DU CORRÈGE

CHAPITRE PREMIER

Education du Corrège. — Ses premiers essais ; originalité et spontanéité de son génie.

« La plante humaine naît plus forte qu'ailleurs en Italie, » a dit Alfieri. Cela est vrai surtout de ses grands hommes. Dans aucune autre nation ils ne nous apparaissent plus isolés, plus indépendants, plus hauts de stature, plus supérieurs à leur siècle par la vigueur du tempérament, la puissance de l'esprit, l'énergie de la volonté.

Toute l'histoire italienne le prouve, et pour s'en convaincre il suffirait de mesurer la distance qui sépare des penseurs comme Giordano Bruno ou Vico de leurs contemporains, et celle qu'on peut constater entre les grands artistes de la Renaissance et leurs milieux respectifs. Quant à ces derniers, on les a souvent considérés comme des fruits heureux d'une époque privilégiée.

Mais à y regarder de près, ils durent tout aux

fortes traditions d'écoles sévères, et à leur propre génie. Nous avons vu que par la force de la pensée, de l'étude, de l'inspiration, chacun d'eux se créa un monde à part, très distinct et presque toujours en opposition avec la société environnante. Cela s'applique plus encore au Corrège qu'à tout autre. Sa vie est restée enfermée dans un cercle étroit que les pompes, les mascarades et les atrocités de la Renaissance italienne n'ont ni franchi ni même effleuré.

Le côté profond, poétique et lumineux du génie d'Antonio Allegri, dit le Corrège, a rarement été deviné par ceux-là mêmes qui ont porté aux nues la grâce de son pinceau et son talent prodigieux[1]. Auteurs passés et présents s'accordent, il est vrai, à le louer et à le plaindre. On s'étonne qu'un génie si brillant ait pu vivre à l'écart, à tel point que

1. Il n'y a que peu de renseignements et point de détails précis sur sa vie. Au XVIe siècle, Jérôme de Carpi y jeta un peu de lumière. Le P. Resta, Ratti, Tiraboschi, Antonioli, Féa et l'abbé Lanzi y ajoutèrent quelques détails. Le seul livre sérieux qui ait été écrit sur son compte est l'ouvrage consciencieux mais diffus et presque illisible de l'abbé Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri. Parma.* 1818. Le père Pungiléoni a consacré une grande partie de sa vie et toute sa fortune à faire des recherches sur le grand maître. Il a réuni tout ce qu'il a pu trouver dans les archives de Corrège, de Modene et de Parme, etc., en trois gros volumes. On y trouve des faits épars au milieu de discussions interminables; et à la fin, des documents importants.

C'est en mettant ces faits et ces dates en rapport avec l'œuvre du maître et surtout par une étude approfondie de son œuvre et de sa pensée, que j'ai tenté de deviner sa vie intime et de suivre son développement. De plus j'ai consulté le père Affò sur la *Chambre de saint Paul* et les *Chroniques de Parme, de Plaisance et de Guastalla*, publiées par Scarabelli, et d'autres histoires contemporaines et chroniques du temps.

ses contemporains le connurent à peine et que sa personnalité a disparu derrière son œuvre.

On parle de sa misère, on déplore son obscurité et l'on répète sur son compte les anecdotes de Vasari. Mais dans ces récits plus ou moins apocryphes, dans ces jugements plus ou moins vagues, deux choses n'ont pas été définies, c'est d'une part la vraie physionomie de l'homme qui semble se dérober à nous dans sa retraite mystérieuse; de l'autre, la philosophie profonde que renferme son œuvre et qui se cache sous une apparente spontanéité et sous un parfait naturel. C'est en recueillant avec soin le peu de renseignements qui nous restent sur cette vie, écoulée loin des bruits du monde, dans un labeur continu, c'est en embrassant l'ensemble de son œuvre dans l'unité de la pensée et du sentiment, qu'on arrive à se former de ce peintre une image vivante. On se trouve alors en face d'une nature vraiment grande et noble, d'un cœur sincère et profond. Le Corrège a possédé au plus haut degré cette candeur native que la langue italienne désigne si bien par le mot *ingenuità*, mais ce qu'il y a de remarquable et peut-être d'unique, c'est que cette rare et divine ingénuité s'unit chez lui à un idéalisme transcendant et à la claire conscience du but le plus élevé de l'art. Intégrité du caractère, vigueur de l'esprit, étendue et solidité du savoir joint à une facilité, à une légèreté d'exécution qui a pu cacher jusqu'ici la profondeur de ses conceptions; tels sont les traits essentiels que nous allons retrouver dans la vie et dans l'œuvre

d'Allegri. Par-dessus tout nous y remarquons une merveilleuse et inaltérable sérénité. Elle ne peut s'expliquer que par un entier détachement des intérêts vulgaires, par une absorption complète dans son idéal. Cette haute sérénité, dont il eut le seeret, est l'auréole de son génie. Si le poète anglais Keats a dit : *A thing of beauty is a joy for ever* (Un rayon de beauté est une joie pour toujours), voulant exprimer par là qu'une chose vraiment belle contient une source de bonheur impérissable, nous devons dire du Corrège qu'il a vécu plus que tout homme et que tout artiste dans la joie éternelle du beau.

Plusieurs raisons ont contribué à laisser dans le vague la personnalité du peintre, à l'entourer comme d'un nuage impénétrable. C'est avant tout la négligence ou l'incurie de ses biographes.

On s'occupe surtout de ce qui saute aux yeux. Or, la vie des autres artistes (notée et commentée par Vasari) se passait généralement au milieu d'un monde bruyant ou à la cour des prinees. Les artistes, protégés par les princes, les papes et les seigneurs, jouissaient de la plus haute considération. Entourés d'égards et d'hommages, eux-mêmes vivaient princièrement et tout le monde les admirait. Antonio Allegri au contraire vécut à l'ombre, par goût et de son libre choix. Tandis que les autres cherchaient le bruit, l'éclat, le grand jour de la renommée, il fuyait le monde brillant, vivait simplement dans sa famille, absorbé par ses occupations. Se tenant ainsi loin des cours et des flatteries, quoi-

que très recherché pour ses tableaux et surchargé de commandes au delà de ce qu'il pouvait faire, occupé incessamment à sa besogne, jouissant des fruits honorables de son travail qui le mirent largement à l'aise, il a pu concentrer tous les efforts de son esprit sur ses œuvres. Il tenait d'ailleurs scrupuleusement tous ses engagements et prenait son temps pour achever ses tableaux et les amener à la perfection.

Allegri, bien loin de rechercher la compagnie des grands, s'en tint éloigné. Il évita même les beaux esprits et les génies mondains qui papillonnaient autour de la cour des comtes de Corrège, quoique l'affection et l'estime de ces seigneurs l'eussent comblé de distinctions.

Il y avait répondu de son côté par un dévouement véritable, mais la solitude lui plaisait, son monde intérieur lui était sacré ; il avait besoin de suivre le cours de ses idées sans interruption. Il n'y avait, il ne pouvait y avoir rien de commun entre lui et le monde bruyant et sensuel qui l'entourait.

Allegri était doué d'une invention inépuisable et d'un sens du beau si naturel et si sûr, qu'il eut à peine besoin de voir quelques grands modèles. Aussi n'alla-t-il jamais à Rome ni à Florence. Il ne connut pas Milan. Son voyage à Bologne est même hypothétique. Il ne quitta point la Lombardie (Mantoue, Modène, Reggio). Il profita toujours très peu du travail des autres et vécut de ses propres inspirations. Grâce à ces circonstances, Antonio Allegri fut le plus original de tous les génies de son temps

et le plus philosophe parmi les peintres. Il n'imita personne, et créa tout de son propre fonds. Tandis que les autres artistes nous rendent la forme extérieure du beau, et nous donnent son enveloppe fascinatrice, lui, avec une simplicité et une droiture angélique, pénètre dans le fond du sentiment et en fait ressortir la beauté par le rayon des yeux et la magie de l'expression. Son esprit est aussi universel que pénétrant ; il touche à toute chose avec hardiesse et originalité, en relève le beau côté. Toujours il perce l'enveloppe pour aller jusqu'au fond. S'il peint un sujet mystique et transcendant, il nous enlève aux régions les plus éthérées de l'esprit ; s'il peint le délire brûlant des sens, c'est avec un abandon et une séduction qui surpassent tout ce qu'on peut rêver en ce genre. Chacun de ses tableaux est un poème où la forme absorbe le fond comme dans l'art grec et où la science se dérobe sous une grâce naïve et inimitable.

Il est incontestable que la retraite où vécut le Corrège favorisa le développement particulier de son génie, en lui conservant toute sa candeur et toute sa noblesse. D'autre part, on peut affirmer que la position écartée du bourg de Corrège, et même de Parme, a nui à l'étude approfondie de ses chefs-d'œuvre. Cette dernière ville est restée comparativement en dehors du grand mouvement intellectuel de l'Italie, et de nos jours encore les voyageurs ne visitent que rarement les célèbres coupoles de Saint-Jean et de la cathédrale de Parme. Nous nous proposons de les étudier de près et de

les rattacher autant que possible à la vie du maître.

Cette étude fera ressortir, nous l'espérons, la spontanéité de son génie et la pureté de son inspiration.

Le seul document éloquent qui nous reste sur la personne d'Allegri, c'est son portrait peint à fresque par lui-même dans la cathédrale de Parme. On en a constesté l'authenticité ; mais l'endroit où il se trouve et plus encore son cachet unique révèlent le maître qui a illustré ce lieu. On le découvre à droite, au-dessus de la porte d'entrée, en sortant de l'église. Le buste se détache en profil dans la pénombre ; on dirait un homme appuyé au mur et plongé dans une méditation profonde. Il est vêtu d'une ample robe à larges manches de couleur claire, et dont la négligence rappelle l'artiste au travail. Le visage ovale, légèrement incliné, d'une expression rêveuse et d'une haute distinction, est celui d'un esprit supérieur qui vit en communion intime avec le beau et le bien. Son vaste front, ses traits fins et fondus, ont la suavité et la simplicité grandiose des marbres grecs. Le nez aquilin, aux narines mobiles, est d'une finesse et d'une noblesse rares ; les lignes de la bouche, à demi cachée dans l'ombre de sa barbe, les paupières baissées, le regard tourné au dedans et comme voilé d'un songe; tout dans sa physionomie exprime un sentiment de douceur ineffable et de merveilleuse harmonie.

Cette tête pensive et sereine est uniquement préoccupée de sa vision intérieure, le monde du dehors

n'y a laissé aucune empreinte. La grandeur de la pensée s'y mêle à une candeur d'enfant, à la timidité touchante du songeur. Cet être a un je ne sais quoi qui n'est pas de ce monde.

Il nous charme et nous attire, mais nous sentons aussi qu'il habite une autre sphère, supérieure à la nôtre.

Antonio Allegri naquit en 1494 à Corrège, près de Modène, de Pellegrino Allegri et de Bernardina Piazzoli Aramani, famille modeste qui vivait dans une honnête aisance.

Son père était négociant en drap et avait de l'ambition pour son fils, qu'il destina à la carrière des lettres. Celui-ci fit ses humanités auprès de Giovanni Berni (de Plaisance) et eut aussi pour maître Marastone de Modène. Le plus distingué de ses instituteurs fut le docteur Lombardi, homme d'une culture universelle, qui avait professé les belles-lettres et l'éloquence à l'université de Bologne et de Ferrare. Niccolo Postumo de Corrège, frère de ce Manfred qui fut le patron d'Allegri, l'invita à s'établir comme médecin à Corrège, où sa famille tenait sa cour. Par l'étendue de ses connaissances, Lombardi put donner à Allegri des notions solides et approfondies sur tous les sujets scientifiques et littéraires qui rentraient dans l'éducation du temps. On peut croire qu'il suivit avec avidité les cours d'un homme supérieur et que l'élève fit trésor des connaissances innombrables du maître. Cependant, tout en ornant son esprit de tous les dons de la grande

culture, cet adolescent éveillé, actif et laborieux refusa d'entrer dans la carrière des lettres. Épris de la nature sous toutes ses formes, il se sentit attiré vers la peinture par le charme irrésistible et dominant d'une véritable passion. C'est cette passion profonde, cet amour invincible du beau qui firent de lui un grand peintre. Sa noble nature retrouva dans l'art la plus complète expression de sa pensée plastique. Il sut peindre sous mille formes jusqu'alors inconnues la nature enchanteresse qu'il voyait de près. Les beaux visages d'hommes, de femmes et d'enfants qu'on trouve en Lombardie lui servirent de modèles. Mais il ne trouva qu'en lui-même le prototype de ces créatures célestes et ces nymphes séduisantes dont son pinceau nous donne les variantes. Car le grand foyer créateur de tout ce monde magique était sa pensée puissante et son cœur ému. Il sait nous toucher et nous émouvoir en franchissant d'un bond les limites de toute convention et arrive ainsi d'emblée au beau par le naturel.

Il n'a jamais eu d'autres maîtres que ses propres inspirations. Pour cette raison on peut dire qu'il est le plus original des peintres.

La petite ville de Corrège, siège de la famille de ce nom, était alors un bourg très florissant, mais non pas un centre d'artistes. Cependant la cour du palais des comtes de Corrège attirait l'attention du visiteur par quelques antiquités. Des groupes d'enfants, avec festons de fleurs (œuvre d'un peintre ignoré), égayaient les murs du vestibule principal. En dehors de ces fresques, qui ornaient le palais

des seigneurs, il n'y avait point d'œuvres d'art dans le bourg.

D'autre part, les magasins d'orfèvrerie prospéraient à Corrège, comme dans toute l'Italie. Le goût excessif du luxe, la passion pour la bijouterie était telle à cette époque que les orfèvres étaient partout encouragés. Les hommes et les femmes du monde aimaient les pierreries. Des colliers d'or enrichis de ciselures, des guirlandes de fleurs imitées en joyaux étincelaient au front des dames et brillaient au cou des cavaliers. Dans les boutiques des orfèvres on apprenait le dessin. C'est de là (nous le savons par Vasari) que sont sortis la plupart des artistes florentins de la Renaissance. Ce qui prouve encore que la mode du luxe existait à Corrège, c'est qu'un maître flamand, fabricant d'Arras, était venu s'y établir, attiré par la faveur des comtes.

Tout autres cependant furent les impressions et les influences qui épanouirent le génie d'Allegri. Il eut toujours des goûts simples. S'il prit ses premières leçons élémentaires de peinture d'un certain Francesco Bianchi et de Lorenzo Allegri (son oncle paternel), artistes fort médiocres, c'est de sa propre inspiration et par sa persévérance infatigable au travail qu'il s'éleva à la célébrité.

Sans vouloir discuter la question de savoir quelles furent ses premières œuvres, nous pouvons certifier par induction, d'après une étude sérieuse de sa vie, qu'il commença par des études d'après nature. Bientôt il devint passé maître dans cet exercice. Grand nombre de ses études ont été dispersées et

perdues ; d'autres auront été vendues, à vil prix, par des paysans qui n'en connaissaient pas la valeur. Une de ces esquisses plus connue que les autres a été trouvée près de Rome, comme enseigne d'une petite taverne de campagne, située tout près de la ville. Elle représente deux mulets et un muletier, en pleine campagne sur la grande route. Le naturalisme le plus parfait ressort de ce petit tableau. Le plus fort des deux mulets (l'autre apparaît dans le lointain) traîne péniblement son fardeau sur son dos fatigué. Le muletier, avec l'insouciance du rustre, tire la corde qui lui sert de bride et qu'il tient entortillée autour de son bras. Il pose sa main sur un paysan, qui est là de passage, et auquel il semble demander son chemin. De gracieuses collines s'élèvent dans le lointain. Un charme de fraîcheur est répandu sur l'ensemble du tableau et forme son principal attrait [1].

Un autre tableau, qui pourrait être l'œuvre de ses premières années, se trouve à Parme chez M. Biagio Martini. La Vierge portant l'enfant Jésus est assise à côté d'un tronc d'arbre. A ses pieds, le petit saint Jean s'efforce de grimper sur ses genoux. C'est encore un naturalisme naïf et sans apprêt qui fait le charme de ce tableau. Ce qu'il y a de re-

1. Pungileoni, *Vita di Coreggio*, p. 27.
Ce tableau a été longtemps au Musée de Paris. Il se trouve maintenant à Londres dans la galerie de lord Stafford. M. Ratti nous apprend, sur la foi de son père Gian-Agostino Ratti, que celui-ci avait vu à Rome une *variante* de ce tableau dans la galerie de M. le duc de Bracciano. Un hôtelier y était peint occupé à faire entrer dans son auberge plusieurs muletiers qui s'étaient arrêtés à la porte. Ratti loue la vivacité et la fraîcheur de cette peinture.

marquable, notons-le dès à présent, c'est que ce génie extraordinaire n'a rien laissé de faible ni de médiocre. N'étant que de son école et de celle de la nature, il n'a qu'une manière de s'exprimer, qui est de rendre le vrai dans sa plénitude. Les dernières œuvres cependant, comparées aux premières, montrent la longueur du chemin parcouru.

Si les ébauches d'Allegri n'avaient pas été dispersées par l'ignorance ou la négligence de son entourage, nous aurions sans doute sous les yeux la preuve évidente de ses progrès et de la continuité de ses études. Nous pourrions suivre alors les premiers degrés de sa croissance artistique en une série de petits tableaux, esquisses et croquis comme nous suivons les derniers dans les œuvres de sa maturité.

D'autres génies, non moins précoces que lui, suivaient la trace de leurs maîtres, imitant leur manière et se conformant à la tradition. Ils s'élevaient ensuite par leur sentiment propre à la pleine expression de leur talent individuel. Ainsi fit Raphaël qui arriva, à force d'étude, à se débarrasser de toute raideur conventionnelle et à créer des types beaux, naturels et vivants.

Allegri, par contre, ne suivit d'emblée que son propre instinct et s'éleva au faîte de l'art par l'étude directe de la nature. C'est avec cette haute indépendance, par l'élan de son propre esprit et la force immédiate de son sentiment, que le Corrège créa ses types, à la manière des grands poètes. Ayant reçu lui-même une éducation soignée, versé

dans les études classiques, il n'eut pas besoin, comme Raphaël des élucubrations d'un Bembo. Son imagination impressionnable, sa vaste mémoire avaient retenu les fables charmantes, les mythes pittoresques des Grecs. Avec ses dons naturels et son exquise sensibilité, il n'avait qu'à regarder autour de lui, pour retrouver des types ravissants de jeunes filles fraîches et belles qu'il savait transformer en nymphes ou en déesses par la magie de son pinceau. Ces charmes, ces attraits et ces grâces, saisis au vol par un esprit ailé et une puissante imagination, formèrent les types variés dont il peupla plus tard son Olympe. Par les aspirations de son cœur, il créa ensuite un Paradis qui n'a jamais eu d'égal dans l'art.

Sensualiste exquis par la forme, spiritualiste par le sentiment, il osa imaginer et peindre *le bonheur parfait* dans la figure et l'expression des élus. Philosophe transcendant et libre interprète du christianisme, il comprit qu'une religion d'amour suppose l'épanouissement de l'âme dans la vérité éternelle, comme au grand soleil du beau. C'est ainsi qu'il éleva ses créations à la hauteur de son sentiment.

Nous venons de marquer en lignes générales la direction de son esprit. Inutile d'énumérer ses premiers tableaux. Nous devons cependant prendre note de son premier voyage à Mantoue, car c'est de là sans doute que son génie reçut une nouvelle impulsion.

Encore adolescent (1511) le jeune Allegri suivit

Manfred, le comte de Corrège, dans un voyage à Mantoue entrepris pour échapper à la peste qui avait envahi son bourg.

Un séjour de quelques mois, qu'il fit auprès de son protecteur, lui offrit l'occasion de visiter cette ville remarquable. Les Gonzague, seigneurs de Mantoue, protecteurs passionnés des beaux-arts, l'avaient dotée de beaux monuments et de vastes musées. Isabelle d'Este, femme d'un goût très élevé, avait ajouté à ces trésors de statues et d'antiquités, une riche collection d'excellents tableaux, de camées et de médailles antiques. Déjà sous les auspices du marquis Louis de Gonzague, le goût des arts et le prestige de l'antiquité avaient pénétré dans les murs de Mantoue. Guarino et Filelfo, savants très connus de leur temps, furent attirés par cet aimable Mécène, qui le premier y introduisit l'art de la typographie déjà assez répandu. Le célèbre Jean Battista Alberti y édifia l'église de Saint-André, où il n'oublia point de prodiguer des louanges à son généreux patron. C'est le même enfin qui invita Mantegna à s'établir à Mantoue, où celui-ci fit école, fut entouré d'éloges et d'admiration [1].

Andrea Mantegna (né à Padoue, 1431) réunissait aux dons artistiques les plus distingués ceux d'une vaste culture, le goût des voyages et des antiquités. Ses tournées dans le Levant et en Grèce lui fournirent l'occasion de collectionner de nombreux

1. Dans les archives secrètes de la famille des Gonzaga, entre autres documents curieux, on trouve les titres d'une *pension mensuelle* de 75 francs accordée en l'année 1468 à l'artiste Andrea Mantegna, qui, à cette époque, s'était déjà établi à Mantoue.



fragments de statues. Les princes et les grands souverains ne manquèrent pas de le protéger. Favori de la fortune, recevant des commandes de tous côtés, il n'alla à Mantoue que lorsqu'il put s'y fixer. Ses belles œuvres y ont attaché sa mémoire d'une manière indélébile. C'est surtout pour lui faire peindre une salle du magnifique palais des Gonzague, que le marquis Louis l'avait invité à Mantoue. Le peintre devait y représenter les faits les plus intéressants de la vie de son seigneur et en éterniser la gloire. Telle est l'origine de la chambre dite *des époux* [1]. Le marquis Louis de Gonzague y était représenté en grande pompe, dans un costume somptueux, à côté de son épouse la princesse de Brandebourg. Au-dessus de la porte d'entrée qui conduit aux anciens appartements de la cour, se trouvent des groupes charmants d'enfants, remplis de verve, de vie et d'entrain. Il y en a d'autres très jolis et très attrayants sur le plafond de cette même chambre. Ces enfants disposés en cercle, en attitudes diverses et gracieuses, sont peints en hardis raccourcis.

La plus belle œuvre de Mantegna se trouve au palais Saint-Sébastien. Elle représente le triomphe de César et est peinte avec un luxe extraordinaire de personnages et de costumes, une grande variété de groupes et d'expressions. Ces fresques remarquables, ces puissants raccourcis, la vivacité du pinceau de Mantegna, joints aux belles œuvres de l'antiquité, durent frapper d'étonnement le jeune Allegri.

1. Cette chambre est aujourd'hui la bibliothèque des archives publiques.

Son imagination ardente et facilement excitable dut s'imprégner et s'emplir du monde nouveau qui s'offrait à ses yeux, dans les peintures et les sculptures de Mantoue. Jusqu'ici il n'avait connu que la nature. Mais ces statues grecques aux ravissants contours, où la grâce s'allie à la beauté et à la noblesse, n'était-ce pas son monde à lui, celui où désormais il devait vivre ? D'autre part il apprit à connaître l'art de la peinture moderne, avec tous les perfectionnements qu'y avaient apportés le progrès du temps et un goût raffiné.

Paolo Uccello de Florence s'était distingué, dès le commencement du siècle, dans l'art difficile du raccourci. A sa suite Andrea Mantegna le porta à une perfection relative qui fait honneur à ses talents et à son savoir. Ses plafonds d'enfants, beaux et gracieux, auront sans doute surpris Antonio Allegri par le naturel de leurs mouvements. Il y avait de plus, à Mantoue, mainte œuvre de peintre en renom : parmi lesquelles celles du Bolonais Costa et de Léon Bruno. L'esprit d'Allegri, profond et subtil, fit trésor de toutes ces impressions.

Sans rien imiter, il prit partout des notions pratiques sur les procédés de l'art qu'il devait exercer. Il comprit mieux, en réfléchissant à ce qu'avaient fait les autres, les richesses qui étaient en lui-même.

L'antique lui servit de règle pour la forme des membres, son sentiment élevé de la nature lui fit faire un choix distingué des types. Quant à l'expression, c'est par le cœur qu'il en est devenu le

maître : car les modèles manquent pour le divin. C'est à Mantoue, devant tous ces chefs-d'œuvre où il trouva la révélation de son propre génie, qu'il dut s'écrier : « Et moi aussi je suis peintre ! » si jamais il a dit cette parole que lui attribue Vasari.

Puisque nous venons de citer un mot de Vasari, notons ici les erreurs dont ce biographe des peintres s'est rendu coupable envers le Corrège. Vasari a un peu brodé sur tout le monde, mais on peut dire qu'il a maltraité Allegri tout en ayant l'air de l'exalter. C'est qu'ignorant les faits qui le concernent, il y a substitué des fables de son invention, qui ont faussé jusqu'à ce jour le jugement de la postérité sur la position sociale du Corrège.

Il est clair d'abord que Vasari n'a rien su des circonstances de la vie d'Allegri, puisqu'il parle de sa « misère » et qu'il attribue sa mort à « un sac rempli de monnaie de cuivre » qu'il aurait porté sur son dos. Ce « cuivre », selon Vasari, était le paiement que le grand artiste avait reçu pour son plafond de la Cathédrale. Les documents prouvent au contraire qu'il reçut la dite somme en « or ».

Mais laissons là ces fables aussi ridicules qu'invraisemblables. — Nous constatons d'autre part que tout en rendant justice au génie du maître, il n'a point vu ses chefs-d'œuvre, et n'a jamais mis les pieds à Parme. Cela ressort du fait qu'il place dans l'église de Saint-Jean la fresque de « l'Assomption de la Vierge » qui se trouve dans la Cathédrale de Parme. Il ignore par conséquent l'existence des groupes des Apôtres et du Christ et ne parle de

l'autre (c'est-à-dire de l'œuvre de la Cathédrale) que vaguement et par ouï-dire, en l'appelant : *Stupendissima meraviglia* [1]. Il parle ensuite sans la préciser de la merveilleuse œuvre du Dôme. Il est évident que n'ayant pu voir les œuvres dont il parle avec enthousiasme, il se tirait d'embarras par des généralités. La manière dont Vasari termine son résumé sur l'œuvre du Corrège prouve cependant sa profonde appréciation de ce génie supésieur. « Qu'on tienne pour certain, » dit-il « qu'au« cun peintre ne fut plus maître de l'art du colo« ris, et ne sut peindre les choses avec plus de « relief et de charme par le fondu et la morbidesse « de la couleur, par la grâce et le fini du pinceau.»

La nécessité de s'en fier à Vasari, faute de mieux, pour avoir des notions quelconques sur la vie des peintres, la vivacité de son style, son originalité et sa verve artistique, qui lui font trouver le mot à dire à tout propos, lui ont donné une autorité peu justifiée par son inexactitude.

Souvent il confond les sujets et les personnages. — Notons encore une erreur de date, qui a accrédité l'opinion fausse sur les rapports de Mantegna et du Corrège.

1. *Vasari, Vita di Antonio da Coreggio Pittore*, p. 98 :
« Ed in san Giovanni in quella città (Parma) fece una tribuna in fresco, nella quale figuró Nostra Donna che ascende in cielo fra moltitudini di Angeli ed altri santi intorno : la quale pare impossibile ch'egli potesse non esprimere colla sua mano, ma immaginare colla fantasia, per li belli andari de'panni e delle arie che e'diede a quelle figure, con certi fregi di putti bellissimi ; ed altri fregi fatti all'opera per ornamento; con diverse fantasie di sacrifizii all'antica.» Au lieu de tout ceci, le Corrège avait peint à la « tribune » de Saint-Jean, la belle fresque du *Couronnement de la Vierge* transférée plus tard à la bibliotheque de Parme.

Selon Vasari, Andrea Mantegna serait mort en 1517. Si cela était vrai, le Corrège aurait pu être son élève, comme on l'a affirmé. Mais nous constatons par une lettre de son fils Louis, en date du 2 octobre de l'année 1506, adressée au marquis de Mantoue Frédéric Gonzague, un des aimables patrons d'Andrea Mantegna, que ce dernier mourut au mois de septembre 1506, c'est-à-dire un mois avant la date de la lettre. A la mort de Mantegna, Antonio Allegri touchait donc à ses douze ans et n'était jamais sorti de son pays natal.

La beauté inénarrable de l'art grec, la séduction de ses formes élégantes et nobles, tous les restes précieux du passé qu'il vit à Mantoue ; d'autre part le mouvement, les raccourcis, la vivacité de l'art moderne, durent stimuler la verve imaginative d'Antonio Allegri, l'encourager à de nouveaux efforts et hâter sa maîtrise.

Dès cette époque, ses progrès furent prodigieux, son développement aussi unique qu'original. On ne saurait trop accentuer cette dernière épithète, On peut dire de lui plus que d'un autre : « l'artiste c'est l'homme. » L'homme avec la fleur de l'âme et de la pensée, dans la sincérité éloquente de ses aspirations. Sous les qualités de son pinceau, on retrouve les qualités morales d'une nature aussi noble que sensible, délicate et suave.

Ceux qui, sur un examen superficiel, ont cru observer des rapports entre sa manière de manier le pinceau et celle des plus grands maîtres, spécialement de Léonard, auquel on a quelquefois

comparé ses effets de clair-obscur, n'ont sans doute pas examiné de près ses chefs-d'œuvre, en les comparant à ceux du grand Florentin. Léonard, sous sa science admirable, a le trait dur et souvent incertain de celui qui cherche le vrai par tâtonnement. Ses modelés sont faits d'ombres fuyantes, d'un beau relief, mais sombres et sévères de couleur. Son coloris manque de cette variété qui se peint sur le visage humain vu au grand jour, dans toutes les nuances de sa fraîcheur. Chez le Corrège, au contraire, le clair-obscur des formes ressort sur ses fonds lumineux avec toutes les diverses gradations qu'indique la nature vue au grand jour, c'est-à-dire colorée dans le fuyant des ombres, et possédant par cela même le charme impérissable du parfait naturel. Il excelle encore par la fraîcheur et la sûreté du trait. Ce trait inimitable prête sa magie à ses tableaux, donne le duvet aux joues fleuries de la jeunesse, le poli aux membres ; il donne aux lèvres l'épanouissement de la rose entr'ouverte et l'éclat de la vie à l'œil souriant. A ces charmes de beauté, de grâce et de fraîcheur, ajoutons l'admirable perfection qu'il sut donner à la chevelure humaine. Cette chevelure qui entoure ses têtes d'anges et de femmes ravissantes, qui flotte en ondes dorées sur le cou et les épaules de ses déesses, est d'un tissu blond, soyeux, aérien, et semble caresser de ses boucles légères le sein de ses nymphes et le cou de ses beaux enfants.

Léonard est arrivé à la perfection de son art par la science et l'étude. La science expérimentale et

les lois de l'induction (appliquées à la partie technique de l'art) lui servirent de guide : *Provando riprovando*. Timide, à cause de cette méthode même, il hésitait souvent en travaillant, et revenait souvent sur ses idées en modifiant son œuvre selon ses nouvelles impressions. Il était sobre d'effets, manquait de hardiesse et de variété dans ses têtes, tout en les relevant par les demi-teintes très sombres de son clair-obscur. Le Corrège au contraire est *lumineux* dans les demi-teintes, c'est sous l'éclat du plein jour qu'il faisait ressortir les formes choisies dont il peuple ses fresques et ses tableaux. Léonard est un artiste élevé, profond et savant ; il suit toujours une méthode et une règle préconçue par son esprit chercheur. L'autre parmi les peintres est le poète ailé, qui improvise des scènes et crée des personnages dans son esprit fécond. Il les fait vivre par le souffle de son âme et par l'intuition rapide de son esprit. Car sous la facilité et la grâce de ce pinceau se cache un savoir immense, un art capable des combinaisons les plus variées, d'une harmonie d'ensemble étonnante.

En voyant ses fresques et ses tableaux, devant ces beaux corps souples et légers devant ces belles têtes souriantes, on oublie l'art, tellement tout y paraît naturel et facile, et c'est à peine si on se rend compte des immenses difficultés qu'il a dû vaincre pour atteindre à toute cette perfection. Les muscles herculéens de Michel-Ange étonnent davantage et font songer involontairement aux difficultés d'exécution de ces fresques hardies. Les torses

d'athlète qu'il étale dans la chapelle Sixtine et ailleurs, avec une véritable science anatomique, en ont imposé au monde, surtout par les yeux de Vasari, qui a tant prôné son favori parmi les peintres comme le plus surprenant de tous. Or ces masses de chair humaine qui font ostentation de la force musculaire, mais privées de grâce et de beauté, ont exalté le monde pour Michel-Ange à cause des difficultés vaincues. Le grand art, celui des Grecs, est celui qui se cache sous les traits d'une apparente insouciance. Celui-là est l'art du Corrège.

Les Carrache voyageant à travers toute l'Italie, à la recherche du beau, se fixèrent pour quelque temps à Parme, afin d'étudier et de copier le Corrège. Voici comment s'exprime Annibal Carrache dans une lettre qu'il a adressée à son cousin Louis, à propos d'Allegri :

« Tout ce que je vois me confond. Quelle vérité !
« quel coloris ! Quelle carnation ! Les beaux en-
« fants ! ils vivent, ils respirent, ils rient avec tant
« de grâce et de vérité qu'il faut absolument rire
« et se réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour
« l'engager à venir me trouver ; qu'il vienne et qu'il
« ne me rompe plus la tête de ses beaux discours
« et de ses dissertations éternelles. Au lieu de perdre
« notre temps à disputer, ne songeons qu'à saisir
« la belle manière du Corrège ; c'est le seul moyen
« d'humilier nos rivaux. Mon cœur se brise de dou-
« leur quand je pense au sort malheureux de ce
« pauvre Antoine (le Corrège), un si grand homme,

« si toutefois il ne mérite pas d'être appelé un « ange; s'ensevelir dans un pays où jamais il ne « fut connu, et y finir misérablement ses jours! « Oh! lui et le Titien seront éternellement mes délices. Ne me vantez pas votre Parmesan. Qu'il y a « loin de ce peintre au Corrège! Celui-ci a tout « puisé dans sa tête : ses pensées, ses conceptions « sont à lui; il n'a eu d'autre maître que la nature : « tous les autres recourent tantôt aux statues, tantôt aux dessins; ils nous présentent les choses « comme elles peuvent être. Le Corrège les offre « telles qu'elles sont. Je ne sais pas m'expliquer, « mais je m'entends; Augustin, mon frère, vous « dira cela infiniment mieux que je ne pourrais le « faire [1]. »

Cette admiration aussi intelligente que passionnée pour les œuvres du Corrège est un vrai miracle, dans un siècle où la corruption du goût et l'absence d'enthousiasme vrai allaient de pair avec une affectation miévreuse de sentimentalisme outré. Nous y trouvons la preuve de la sincérité d'âme du Carrache, et du culte du beau qu'il apportait dans ses études.

Le Carrache, comme bien d'autres qui l'ont précédé et lui ont succédé, n'avait pu cependant tout pénétrer dans le vaste esprit du Corrège, qui s'élève à l'idéal par la lumière transcendante

1. *Raccolta di lettere sulla pittura, la scultura e l'architettura, dai piu celebri personaggi, dal secolo XV al XVI.* Ce recueil a été composé par M. Martini de Florence, M. Susfort et le cardinal Albani. M. Bottoni en a été l'éditeur.

de la plus haute philosophie chrétienne, alliée au sentiment du beau. Le Carrache, habitué à la vie remuante, à l'émulation ardente des grandes villes, dont les ressources sont infinies, dont la faveur encourage les talents ordinaires et consacre d'habitude les grands génies, s'affligeait à la pensée de ce grand homme enterré dans une petite ville.

Il le plaignait, comme les autres l'ont plaint, de ce qu'il vivait à part, inconnu et peu apprécié des grands. Il oubliait que le genre de vie d'Allegri était uniquement de son choix. Ce grand homme, ou plutôt cet « ange » (comme dit le Carrache même) n'était ni « d'humeur chagrine » ni malheureux. Ses jours, au contraire, se sont écoulés dans la sérénité et les joies intimes de l'âme qui, seules, peuvent donner le vrai bonheur. Il signait ses œuvres du nom de « Lieto » pour exprimer cet état de contentement. Aimant et aimé, aimable et bon, sa vie s'est passée au sein de sa famille, au milieu des joies du travail, dans la poursuite d'un noble idéal. Quant à sa condition de fortune, loin d'être *misérable* (comme on a prétendu) elle était des meilleures. Il dut à ses œuvres sinon l'opulence, du moins une existence indépendante et l'absence de tout souci. Les commissions lui venaient de partout, sans qu'il se donnât aucune peine pour les solliciter. Sa renommée, même en dehors du cercle de Parme, était si grande, qu'il reçut, entre autres, la commission de peindre quatre tableaux pour le marquis de Mantoue créé duc par Charles-Quint. Ils

furent présentés à l'empereur lors de son couronnement et excitèrent son admiration. On sait que le Titien était son peintre habituel et favorisé. Cela prouve que le Corrège était fort apprécié de son temps. Les commandes pleuvaient sur lui. Tous les grands et les gens de goût voulaient de ses tableaux. Il les exécutait à loisir, vouant la majeure partie de son temps à la composition de ses grandes œuvres, mais ne sortant jamais de son modeste milieu et de sa chère solitude, remplie de rêves et de charme. Sans vanité personnelle, il n'eut que la noble ambition de créer un monde idéal, qu'il anima par le grand souffle du vrai et du beau.

Antonio Allegri est né pour la peinture comme le Dante pour la poésie. Il a été le peintre des peintres, comme le Dante fut le roi des poètes après Homère et Virgile.

Imaginer un monde à part, en rapport avec celui-ci, plus parfait par le beau éternel, plus fluide et lumineux par la grâce de l'action et le rayon souriant de l'âme, tel fut l'unique but du Corrège. Réaliser des idées sublimes dans la peinture, leur donner une forme plastique digne d'elles, s'élever aux plus hautes inspirations de l'amour, aux plus hautes régions de la pensée, telle fut son intention et telle a été son œuvre. Aucun peintre, avant ni après lui, ne l'a approché. Cette merveilleuse fécondité, cette *facilité* apparente qui le distingue (à côté de ses autres qualités) pourraient bien, à un examen superficiel, nous faire accroire que son œuvre a été le résultat d'une vaste improvisation.

Rien n'est plus loin de la vérité. L'excellence de l'œuvre prouve au contraire les trésors de réflexion que le génie du maître y prodiguait sans en avoir l'air. La force de sa vie entière fut constamment appliquée à la peinture.

De cette façon le Corrège ne créa plus seulement des poèmes sur une vaste échelle, il a aussi initié son époque à une plus large manière de peindre à fresque, en exécutant des poèmes sacrés composés de multitudes de figures de grandeur naturelle, qu'il a élevés sous la voûte des églises. Avant qu'il n'eût fait cette importante réforme artistique, d'habitude on divisait la coupole des églises en sections architecturales, dont chacune était ornée de saints personnages, soit à fresque soit en mosaïque. Le buste du Christ de grandeur colossale y dominait d'habitude toute la composition; l'entourage n'était qu'accessoire. De là une certaine raideur hiératique et une solennité immuable qui marque certains types byzantins, qui cependant ne sont point dépourvus de grandeur. L'art supérieur du Corrège réussit le premier à transformer la voûte de l'église (qui se prête à cette illusion) en un espace vaste et lumineux, semblable à la voûte du ciel. Par des miracles de perspective aérienne, il sut y lancer des masses de personnages humains des deux sexes, et les faire flotter dans la lumière en des poses si heureuses et si naturelles qu'elles nous font rêver à des corps éthérés et diaphanes, qui se soutiennent et se meuvent dans l'air avec la légèreté de l'oiseau au vol.

C'est par l'étude approfondie de tous les procédés de la peinture murale, que le Corrège a tout osé et qu'il a élevé son art à la hauteur de son idéal.

CHAPITRE II

Les comtes de Corrège. — Véronica Gambara et sa cour. — Contraste entre les beaux esprits de la Renaissance et Antonio Allegri.

Quelques mots sur le bourg de Corrège, qui donna naissance au maître de ce nom, et une courte étude sur la famille qui y régnait d'ancienne date[1] ne seront point déplacés dans la biographie de l'artiste qui a entouré cette obscure bourgade d'une auréole immortelle.

Ce chapitre nous transportera dans un de ces petits centres de l'Italie du moyen âge, qui ne furent mêlés qu'incidemment aux grands évènements de l'histoire, mais où les mœurs du temps se peignent avec beaucoup d'originalité et de naturel. Quoique cette société n'ait pas influé sur Allegri,

1. Les Corrège furent élevés au titre de Comtes par l'empereur Frédéric III. Leur résidence, qui jusque-là n'avait eu que le titre de *Bourg* fut élevée au rang de *Ville* du temps de la guerre qui se fit entre Paul IV et Philippe II d'Espagne, quand le bourg fut soumis à l'empire. En 1559 ce titre fut confirmé par Ferdinand I[er], et l'empereur Mathieu y ajouta le privilège de battre monnaie en son propre nom. Don Juan Siro (qui seul parmi les seigneurs de Corrège fut élevé au rang de prince de l'empire) fut le dernier de ces comtes. On le priva de ses domaines (1634) et ses possessions passèrent à François I[er] de Modène qui en fit l'acquisition pour la somme de 240 florins d'or.

qui comme tous les hommes d'un génie extraordinaire semble avoir une nature à part, il est intéressant d'y jeter uu coup d'œil. Car il y a vécu, et si elle ne lui ressemble point, elle fait ressortir ses qualités par contraste.

La famille des comtes de Corrège était issue de ces vieux Lombards qui prirent possession de l'Italie après l'avoir transpercée de leur épée et noyée dans son sang.

On sait que ces envahisseurs, forts, durs et cruels, devinrent par leur mélange avec le sang italique, une race puissante et belliqueuse, laborieuse et active. Forcée de défendre ses libertés, surtout au temps de la ligue lombarde, elle ne négligea aucun effort pour maintenir ses droits et secouer le joug de l'étranger qui voulait la dominer. Tenace au commerce comme à la guerre, ce peuple n'a cessé d'être, dans le cours de l'histoire, le noyau le plus résistant de l'Italie.

Le bourg de Corrège est situé sur la Lenza, près de Parme, entre Reggio et Modène. Un château-fort et une église entourés de quelques masures, dans la vaste plaine de Lombardie, formaient le centre de la bourgade en des temps fort reculés.

Un certain Frogérius fut le premier seigneur de Corrège, en l'an 1009. Il sortait d'une famille de Reggio, où l'on était magistrat de père en fils.

Il avait acquis des droits sur le bourg par de

riches donations que son père et son oncle, Guido et Adalbert de Reggio, avaient faites à l'église de Saint-Michel. Devenu possesseur de Corrège, il y introduisit la loi lombarde.

La connaissance du droit et l'exercice des fonctions judiciaires fut longtemps héréditaire dans cette famille, car beaucoup de descendants de Frogérius figurent comme *podestats* dans les annales des villes voisines. Mais à force de posséder et de s'arrondir, ces magistrats, devenus de plus en plus avides de pouvoir, trouvèrent plus expéditif de guerroyer que de légiférer.

De siècle en siècle, ils étendirent leur pouvoir, par la ruse ou par la violence. Quelques-uns furent même assez hardis et assez heureux pour s'emparer de Parme.

Pour se rendre compte des mœurs lombardes du XIIIe et du XIVe siècle, il suffit de feuilleter un instant les chroniques de Parme, de Plaisance et de Guastalla [1], restées fort peu connues jusqu'à ce jour.

Le fond de sauvagerie et de brutalité qu'on y rencontre forme un contraste frappant avec les raffinements presque excessifs des villes de l'Italie centrale.

Ici l'on assiste vraiment au déchaînement de la vie.

C'est un mélange d'âpre barbarie, de luxe monstrueux et de splendeur décorative.

1. *Scarabelli. Storia di Parma, Piacenza e Guastalla.*

L'ambition des chefs et la rage des partis déchiraient incessamment ces différentes villes. Ni loi respectée, ni patriotisme, ni tradition ; mais la lutte effrénée pour le pouvoir et toutes les passions lâchées à la curée du plaisir. L'extrême misère côtoyait l'extrême richesse et les fêtes les plus folles reprenaient après les horreurs et les ruines des guerres civiles.

Mais le plus terrible des fléaux n'était pas toujours la guerre.

La peste avait, par ses fréquentes invasions, démoralisé l'esprit des populations italiennes. Quelquefois, un messager arrivant soudain des villes voisines venait l'annoncer et remplissait la contrée de consternation. Dès que le bruit sinistre se répandait dans une ville telle que Parme ou Plaisance, il s'en élevait comme un cri d'horreur, et la population se dispersait devant ce messager de mauvais augure. Mais il était défendu de sortir de la ville dès qu'un seul cas de maladie y avait été signalé. Chacun était alors enfermé dans sa maison, en proie à la souffrance et à la mort. Palais, maisons, églises, tout se fermait. Une partie de la population essayait de fuir ; mais en vain. D'autre part les malheureux qui voulaient s'y réfugier en accourant des environs étaient repoussés. On mourait partout, partout les morts étaient amoncelés : dans les maisons, dans les rues, dans les campagnes, on n'arrivait guère à les ensevelir et le fléau se répandait de plus en plus sur les ailes du vent. Il s'abattait ainsi sur les villes d'une

manière implacable. Les cloches ne sonnaient plus; l'herbe poussait dans les rues désertes, parcourues seulement par les charrettes où l'on jetait les morts. Mais des familles entières ayant péri, les morts s'entassaient parfois dans les maisons, et se nourrissant de ces exhalaisons putrides, le fléau sévissait avec une force nouvelle.

Un fait rapporté par un chroniqueur [1] peint au vif l'état des choses au milieu de ces épidémies effroyables. Au plus fort de la peste, on voyait souvent un cavalier parcourir les rues de Parme. Il portait une longue perche au bout de laquelle se trouvait un panier, et s'arrêtait çà et là devant les maisons.

Des pestiférés (qui se sentaient atteints par la mort) se traînaient jusqu'aux fenêtres, à son passage, et lui jetaient des paperasses dans sa corbeille. Cet étrange cavalier, c'était un notaire qui recueillait ainsi les testaments des mourants.

Une démoralisation terrible succédait à ces invasions fréquentes de la peste. La vue de la souffrance et de la maladie n'éveille que trop souvent chez ceux qui leur échappent la soif des jouissances, et on a observé aux époques les plus redoutables de l'histoire que l'excès de la mort amène l'excès de la vie. Dès que le fléau avait épuisé sa rage et que la population décimée avait repris sa vie habituelle, elle se livrait aux plus étranges dé-

1. *Chronique de Parme d'Antonio Colla.*

bordements. Ce n'étaient plus que danses, banquets et ripailles, où toutes les classes de la population se mêlaient dans une confusion incroyable et dans une ivresse commune. Magistrats et seigneurs, paysans et militaires, clergé et laïques se réunissaient pour des fêtes d'un genre nouveau. On s'attablait ensemble au banquet de la vie, pour oublier les terreurs de la peste. Pour un temps, chacun vivait à sa manière. Toutes les classes de la société ayant perdu l'habitude du travail et de la contrainte, négligeaient leurs fonctions, vivaient à leur fantaisie. Le clergé lui-même abandonnait les offices sacrés pour prendre part au carnaval universel. On voyait les religieuses déserter leurs monastères pour les promenades et les amusements mondains. Des abbés habillés avec luxe, des abbesses en robes de soie traînantes et chatoyantes se promenaient par les rues, se donnaient des sérénades et s'invitaient à des soupers où on ne disait point la messe. Le plus étrange est que des fêtes publiques se donnaient dans les églises. Une chronique parle d'un nombre illimité d'outres de vin qui furent consommées dans l'église des *Carmes*, à Parme, en une seule nuit. Après ces banquets, on dansait sur les cimetières, à côté des églises. Une musique étourdissante, à réveiller les morts, résonnait sur les dalles funèbres. Puis, la ronde des vivants se déchaînait sur les tombeaux et semblait vouloir surpasser en furie la danse macabre.

En ce temps tout devenait spectacle, même les pompes funèbres, où les riches faisaient assaut de

luxe[1]. Aux noces, aux réceptions des princes, c'étaient des banquets pantagruéliques, où cuisiniers et confiseurs rivalisaient d'imagination en leurs plats mirifiques. Chez les grands personnages, au dessert, on offrait aux hôtes des dons splendides et variés. C'était quelquefois des meutes de lévriers et des faucons dressés. Pour les dames, c'étaient des bijoux, des étoffes de prix, des fourrures. Dans la rue on faisait de la musique pour amuser les convives. Des jongleurs et des trouvères venus de France faisaient d'autre part les délices de la populace. Ils récitaient des vers, narguaient le pape et ne respectaient ni Dieu ni le diable, médisant de tout en pleine liberté. Quand la danse commençait au château, la sarabande lui répondait dans la rue. Avec cela, on peut le croire, partout le vol, le brigandage, les coups de mains.

Les chroniqueurs naïvement s'en plaignent.

Plus âprement encore, les partis attachés à telle ou telle famille, à tel et tel chef de bande, se disputaient le pouvoir. C'était, pour y arriver, des luttes acharnées. On se défendait avec fureur dans les rues, dans les maisons hérissées de tours en guise de châteaux forts. Un chef succédait à l'autre en rapides alternatives, qui n'admettaient ni paix, ni trêve. Mais quand le vainqueur d'un parti avait terrassé son adversaire, la populace criait : *viva !* et des fêtes effrénées succédaient à ces combats tur-

1. Les pompes funèbres pour l'enterrement de Gilbert de Corrège firent époque dans ce temps par la splendeur de leur mise en scène.

bulents, jusqu'à ce que le parti opposé fût redevenu assez fort pour recommencer la lutte.

Revenons aux comtes de Corrège. Gilbert de Corrège parvint à la suprématie de Parme, comme chef du parti guelfe, vers le milieu du XIIIe siècle, après en avoir chassé les Sanvitale, famille illustre, très attachée à l'empereur et qui resta toujours fidèle au parti gibelin.

Enhardi par ce succès, Gilbert, homme turbulent, guerroyeur et audacieux, s'empara de Plaisance. Puis, chassé de ces deux villes, il les reprit pour en être chassé de nouveau. Azzo, fils de Gilbert, fut appelé à Parme, à la mort de son père, et prit possession de cette ville comme chef du parti guelfe. Mais, à l'exemple de son père, il devint infidèle à son drapeau et fit alliance avec Mastino della Scala, célèbre chef de parti gibelin, et partagea avec lui le pouvoir suprême sur la ville, après avoir repoussé les Guelfes jusqu'aux confins du territoire parmesan (1328). Cependant Azzo ne goûtait pas le partage de la souveraineté; il tenta un coup de main pour se débarrasser de Mastino. Mais n'y ayant pas réussi, et craignant la vengeance de ce dernier, il vendit son droit sur Parme au marquis d'Este. A partir de ce moment, les seigneurs de Corrège ne rentrèrent plus en possession de Parme, tout en se mêlant sans cesse aux luttes des villes lombardes. Disons en passant que cet Azzo de Corrège fut l'ami de Pétrarque, qui lui dédia son livre : *De remediis utriusque fortunæ*.

Nous arrivons enfin au temps d'Antonio Allegri. A cette époque, deux frères se partageaient la seigneurie du bourg de Corrège. Manfredi prit le gouvernement, tandis que Niccolo chercha fortune et gloire ailleurs. Ce Niccolo (né en 1449 et mort à Ferrare en 1508) est le dernier des seigneurs de Corrège qui ait joui de quelque renommée. Si nous le comparons à ses aïeux, nous retrouvons en lui leur nature remuante et ambitieuse, mais en plus des aptitudes variées, des goûts intellectuels et artistiques qui prouvent qu'en ce siècle l'esprit de la noblesse lombarde s'était singulièrement affiné, tout en conservant ses mœurs aventureuses et violentes. Niccolo vécut principalement à la brillante cour de Ferrare, y servit longtemps le duc Hercule et se signala dans la guerre que celui-ci fit aux Vénitiens. Le duc le chargea plus tard de demander la main de la belle Lucrèce Borgia, fille du pape Alexandre VI, pour son fils Alphonse, mission délicate dont Niccolo s'acquitta à merveille. Avec cela, il composait des vers et cultivait la littérature avec ardeur. Ce comte de Corrège à la fois condottière et homme de cour, chef de bande et ambassadeur, lettré et ami des arts, dut être un type assez accompli du seigneur de ce temps-là. Par ses nombreuses relations, Niccolo prépara le cercle littéraire qui se forma plus tard à Corrège autour de la femme de son neveu.

Véronica Gambara, femme de Gilbert X de Corrège, fils de Manfredi, est restée l'une des femmes célèbres de la Renaissance italienne. Elle dut sa

renommée aux avantages de sa position, à son érudition, à son talent poétique, mais surtout peut-être à son amabilité, à son talent de conversation et à ces arts de société dont une femme de haut rang pouvait faire alors une véritable souveraineté littéraire.

Étant donnés les rapports d'estime mutuelle et d'amitié entre les comtes de Corrège et le peintre de ce nom, rapports qui s'établirent dès son adolescence et continuèrent jusqu'à sa mort, et ce cercle étant le seul dont nous sachions positivement qu'il l'a fréquenté, nous nous arrêterons un instant à la dame de Corrège.

Au milieu d'une société corrompue, où l'ostentation du vice était de mode, où les coquins illustres et les scélérats élégants se mêlaient familièrement aux pécheresses princières, où le vice était doré de grands costumes et de grandes manières, le XVI[e] siècle, si fécond en contrastes, nous offre un groupe de femmes de la plus haute distinction et de la plus grande vertu. Les mœurs y sont sévères, les idées élevées.

On peut dire que ces femmes furent avec les artistes les lumières de leur temps, et qu'elles relevèrent l'honneur du siècle. Quelques-uns de ces noms brillent dans l'histoire comme de purs cristaux. Plaçons au premier rang la marquise de Pescara, la belle Vittoria Colonna, dont la noble existence fut toute dédiée à l'amour conjugal, au culte de la poésie, et qui sur le soir de sa vie eut l'immortel honneur d'inspirer à Michel-Ange une passion

aussi ardente que pure. La noble patricienne sut la maintenir jusqu'à sa mort dans une sphère toute platonicienne; amour sublime dont les plus beaux sonnets du grand sculpteur portent la trace enflammée.

A Vittoria Colonna, il faut joindre son amie intime, Julie de Gonzague, et surtout la bonne et aimable Rénée de France, sœur de Louis XII et duchesse de Ferrare. Nommons enfin Olympia Morata, célèbre par sa beauté, son érudition et ses malheurs, et qu'on a nommée parfois la Muse de la Réforme. Ce qui distingue ce groupe de femmes de toute la société environnante, ce n'est pas seulement la supériorité de l'éducation intellectuelle, la noblesse des aspirations et la sévérité des mœurs, c'est surtout sa tendance protestante; son inclination marquée pour les idées de réforme religieuse, qui, venant d'Allemagne et de Suisse, passaient alors en France et en Italie comme un souffle régénérateur. Nous rencontrons d'abord Vittoria Colonna et Julie de Gonzague à Naples, dans l'intimité du courageux Valdez [1] dont les prédications ferventes, inspirées de Luther, passionnaient alors l'élite de la société. Ces dames illustres reçoivent chez elles le réformateur, l'écoutent, l'encouragent, propa-

1. Voici le texte de Giannone à ce propos :
« Si credette che oltre avere il veleno penetrato nei petti d'alcuni « nobili, era arrivato ad attacare le dame ; e si credette che la co« tanto famosa Vittoria Colonna, vedova del Marchese di Pescara, « e Giulia Gonzaga, per la strettezza che tenevano con Valdez, fos« sero state anche contaminate da'suoi errori. »
Ist. di Napoli, lib. XXXII, p. 84.
Marc Flaminio littérateur et poète distingué, Pierre le Martyr, Jean de Caserta et le marquis de Vico, appartenaient à ce groupe.

gent ses idées, lui procurent les sympathies de grands personnages, même du cardinal Pole.

Nous les retrouvons plus tard à Ferrare, à la cour de Renée de France, la grande protectrice de la Réforme en Italie, qui reçut chez elle Olympia Morata, ainsi que Calvin (sous le nom de Charles Heppe) et accordait aux maîtres comme aux disciples de la doctrine nouvelle une si large hospitalité. Dans ce noble groupe de Naples et de Ferrare, dans ces femmes d'une culture accomplie, qui rêvaient avec Valdez une pure religion de foi et de charité au milieu de l'orgie païenne de leur temps, on peut voir comme le germe d'une société nouvelle qui n'a pu éclore, mais qui eût joint une haute esthétique à un sentiment religieux aussi pur que profond.

On sait comment finit ce mouvement remarquable. La papauté y répondit en confirmant l'ordre des jésuites et en imposant partout le tribunal de l'inquisition. Les apôtres de la foi nouvelle furent brûlés, chassés ; leurs disciples persécutés de mille manières. Quant aux dames illustres, comme Vittoria Colonna et Julie de Gonzague, elles durent se taire et pleurer en silence leurs amis exilés ou mis à mort.

Véronica Gambara n'appartient point à ce groupe de femmes sérieuses amies de la retraite et de la méditation, toutes plus ou moins protestantes ou secrètement attachées à la doctrine de la Réforme. Elle les égale, il est vrai, par la vertu et par le savoir ; mais elle appartient au monde catholique

et nous représente en quelque sorte la grande dame officielle du temps, savante, quelque peu pédante, et qui ne se brouille jamais avec le monde, ni avec l'Église.

Elle était fille du comte Francisco Gambara et d'Alda Pia de Carpi, et naquit aux environs de Brescia en 1485.

Elle montra dès ses plus tendres années une heureuse disposition pour les lettres et surtout pour la composition des vers. Toute jeune encore, elle adressa un sonnet et une lettre au savant abbé Bembo, qui lui répondit sur le même ton en l'engageant à persévérer dans la voie des lettres. Ce fut le point de départ d'une correspondance qui dura toute leur vie. Bembo, l'ami de Raphaël, était le premier érudit d'alors. Elle connut plus tard toutes les célébrités du temps. En somme, elle faisait partie de cette *Arcadie* de la Renaissance qui se répéta dans la France du XVIIe siècle et dont il ne reste plus aujourd'hui que les bergères de Sèvres. Les grâces d'emprunt, ce style conventionnel qu'on croyait être classique et qui n'était qu'affectation pure et mièvrerie, naquirent dans les Académies et les réunions savantes qui en Italie ont continué jusqu'à ces derniers temps. On déguisait son nom sous celui d'un berger ou d'une bergère ; on s'aimait en sonnets. On se croyait Théocrite ou Tircis, Anacréon ou Sapho ; on soupirait l'un pour l'autre sans s'être jamais ni vu, ni connu ; et finalement ces madrigaux copiés en lettres d'or sur parchemin étaient solennellement

reçus dans les fastes de l'Académie. Ces Académies qui persécutèrent le Tasse, et dont le nom seul nous endort aujourd'hui, représentaient alors la publicité et dispensaient la gloire. Pour être quelqu'un en littérature, il fallait leur faire la cour et s'y faire recevoir. Autrement on était déconsidéré dans le monde des lettres.

Véronica Gambara n'a peut-être pas fondé d'Académie à Corrège, comme on l'a prétendu (aucune trace des « actes » et élucubrations de cette Académie n'a été découverte), mais elle fut le centre d'un monde intelligent, savant et brillant qui se rassemblait autour d'elle à cause de ses grandes relations avec les personnages les plus haut placés de son temps.

Elle avait du reste tous les titres pour le rôle qu'elle sut jouer à merveille : rang, fortune, instruction. Parmi ses correspondants réguliers, on trouve non seulement des princes et des cardinaux, mais encore Marie de Médicis, le pape Paul III et même l'empereur Charles-Quint, qui fut de ses meilleurs amis. Gens du monde et lettrés étaient émerveillés de sa science.

Elle avait appris le latin, la philosophie scolastique et étudié les Pères de l'Église. Son orthodoxie était d'autant plus à l'abri de toute velléité hérétique qu'elle était sœur d'un cardinal et mère d'un aspirant à la même dignité. Elle aima beaucoup son mari Gilbert X de Corrège, et fit pour lui nombre de sonnets. Cet amour qui eut sans doute tout le calme d'une affection légitime et con-

sacrée par le monde, est resté célèbre dans les annales du temps, moins par les poésies de la noble dame que par le deuil éclatant qu'elle porta à la mort de son époux. Elle le perdit en 1519. Sa douleur fut grande et elle voulut lui donner une expression publique. Elle s'habilla du deuil le plus profond, fit tendre de noir sa maison et ses équipages et ne voulut plus sortir qu'avec des chevaux de couleur sombre, afin, disait-elle, qu'ils fussent « noirs comme la nuit » et « semblables à ses tristes pensées ». En même temps elle déclara son intention de ne point se remarier et tint parole. A partir de ce moment, elle vécut le plus souvent dans la retraite. Ses études et sa vaste correspondance auraient suffi pour l'absorber, mais elle dut s'occuper en outre de l'éducation de ses fils et de l'administration de leurs biens. L'un suivit la carrière ecclésiastique, l'autre celle des armes. Après onze ans de deuil et de retraite, nous la voyons faire sa rentrée dans le monde dans une circonstance solennelle. L'empereur Charles-Quint se faisait couronner à Bologne par le pape Clément VII. Or, un des frères de Véronica étant alors délégué pontifical et gouverneur de Bologne, la comtesse de Corrège était doublement désignée pour jouer un rôle important dans les fêtes et réceptions brillantes qui devaient accompagner ce grand événement historique.

Elle écrit alors à l'un de ses amis « qu'elle se « proposait de paraître (en cette occasion) avec « des vêtements dignes de son rang et de la cir- « constance. »

Elle se rendit à Bologne, chez son frère, et son salon devint le plus brillant de la société pontificale et impériale. On peut se figurer à distance la pompe, la splendeur, l'éclat de ce couronnement, qui a été décrit dans une chronique [1] à part.

L'événement était de la plus haute importance politique et devait, par la suite, bouleverser le monde. L'empereur et le pape scellaient une alliance qui devait renouveler l'ancienne union de l'empire et de la papauté. En recevant cette couronne, Charles-Quint croyait saisir l'empire de toute la chrétienté et du monde ; Clément VII, espérait rétablir l'unité de l'église et détruire l'hérésie. Tous deux se trompaient ; Charles-Quint, après avoir vainement essayé de soumettre l'Europe, lassé du pouvoir et convaincu de sa vanité, devait finir en moine dans le couvent de Saint-Just. La Réforme, après plus d'un siècle de luttes, devait maintenir sa place au soleil contre la papauté, et le couronnement de Charles-Quint devait être le dernier de ce genre. Il clôt ainsi la série des grands couronnements qui commencent avec Charlemagne. Mais alors personne ne doutait du succès de cette alliance, et dans les fêtes de Bologne l'empereur et le pape paraissaient les maîtres du monde. Heureux, épanouis, ils souriaient entre eux et souriaient à tous. Ce que voyant, la cour ponti-

1. « *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice* « *Clemente VII per la incoronazione di Carlo V imperatore.* « *Celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note e documenti pu-* « *blicata da Gaetano Giordani.* »

ficale et la cour impériale ne mettaient plus de frein à leur dévouement réciproque. Quant aux intrigues politiques elles tournaient autour de ces personnages, comme les valets autour d'un festin. Mais l'empereur était tout à la joie. Aimable et courtois avec tout le monde, il le fut particulièrement avec les dames et les artistes. Grand amateur de tableaux, et se piquant de dessiner lui-même, il alla visiter les ateliers des plus illustres artistes (sculpteurs et peintres) qui se trouvaient à Bologne. C'est alors qu'il fit faire son portrait par le Titien qui était accouru exprès à Bologne, et on raconte que le grand peintre ayant laissé tombé son pinceau par mégarde, l'empereur s'empressa de le ramasser et de le lui rendre gracieusement.

Les fêtes durèrent longtemps. Banquets, bals, cavalcades, spectacles privés et publics durèrent plusieurs semaines. L'empereur donna à l'élite de la société dans son palais une comédie intitulée *Les trois Tyrans, ou la Fortune, l'Or et l'Amour.* Quant au salon de la Gambara, c'était un véritable centre où tout ce monde se rencontrait. Ce fut le moment le plus brillant dans la vie mondaine et littéraire de la comtesse de Corrège. Ses contemporains disent que son salon de Bologne fut à la fois une cour et une académie. Le fait est que la dame de Corrège put y déployer à son aise tous ses talents. Parmi les louanges sans nombre qu'on lui a prodiguées, il y en a même au sujet de sa beauté. Malheureusement son portrait est là pour démentir leurs descriptions flatteuses. — Elle

avait une forte taille, sans grâce ni souplesse, un visage long et maigre, mais un front haut et intelligent, empreint de douceur et d'une vraie noblesse.

Ce front de Muse sur un visage de bas-bleu devait avoir ses éclaircies et ses rayons. La vraie bonté est une qualité si rare qu'elle ennoblit tous les visages et fait oublier tous les défauts. Son succès fut d'autant plus grand et plus universel qu'on n'était habitué à ne voir en elle que la protectrice des lettres et qu'aucune pensée de galanterie ne se mêlait aux hommages de ses admirateurs. Pour plaire sans beauté, pour charmer et retenir l'élite de ses contemporains, elle dut posséder au plus haut degré cet art de la conversation mondaine qui était à peine né au XVIe siècle et qui devint l'art mondain par excellence au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Savoir écouter avec grâce, parler et se taire à point, interroger avec discrétion, causer avec intelligence et animation, sans gêne ni pédanterie, s'entendre à relever le mérite de ses hôtes par une juste appréciation de leurs qualités en réservant aux siennes propres une position modeste — s'effacer enfin pour faire briller les autres, voilà en quoi consiste surtout l'art de bien converser.

Cette flatterie implicite des mérites d'autrui fond la glace des plus indifférents et attire l'intérêt des moins bienveillants. Ajoutez-y l'art de louer avec excès, mais en chatouillant le point le plus sensible de la vanité, et une feinte humilité qui se place

fort au-dessous des autres, et vous aurez réuni toutes les armes par lesquelles une femme distinguée tient le sceptre de la société dans le grand monde. Si cette femme occupe d'ailleurs un rang élevé par sa naissance et sa fortune, elle est portée aux nues. C'est ce qui advint à la Gambara. Ses biographes l'appellent tour à tour : savante, philosophe et poète. Si cependant nous lisons ses lettres et ses poésies nous n'y trouvons qu'une culture distinguée et un grand art de la versification. Son talent de femme du monde n'a pu passer dans ses œuvres, qui nous semblent froides et compassées (selon la manière du temps en ce genre de composition), mais ce talent a suffi pour en faire la reine de la société.

Nous venons d'entrevoir aux fêtes de Bologne Véronica Gambara dans son rôle officiel de grande dame. Mais pour la voir de plus près, avec son cercle intime d'admirateurs et de protégés, il nous faut aller chez elle, dans son château aux environs de Corrège. C'était une retraite délicieuse, une vraie villa de plaisance. Sa situation riante et la beauté de ses jardins en faisaient un vrai temple des Muses. Des bassins d'eau, des fontaines de marbre, des ombrages touffus et superbes, invitaient au repos et à la causerie. Ça et là des volières d'oiseaux se cachaient dans des labyrinthes de verdure. De brillants jets d'eau lustraient le feuillage sombre des chênes verts, au fond de longues avenues, et les fleurs parfumées du midi y croissaient à l'ombre de la luxuriante végétation du

nord qui abonde sur le sol lombard. C'est là que Véronica Gambara reçut plus d'une fois Charles-Quint, Hercule de Ferrare, Éléonore d'Este, Frédéric de Gonzague, avec l'élite du monde des lettres, l'Arioste et l'Arétin. C'est là enfin que vint parfois rêver et travailler le divin Allegri sur la demande de la dame de Corrège, qui le chargea de peindre à fresque quelques salles de la villa.

Mais avant de venir à lui, avant de quitter le cercle choisi où brillait la dame de Corrège, donnons un dernier coup d'œil aux hôtes illustres de Véronica.

Voici d'abord l'Arioste et son protecteur Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto. Un document public, qui se trouvait aux archives des comtes de Corrège, constate la rencontre de ces deux grands personnages et ajoute qu'à cette occasion le marquis accorda une pension annuelle de cent écus d'or au poète, payable sur les rentes de ses terres de Crémone. On sait abondamment que les poètes et les artistes d'alors vivaient de la faveur des grands et que ceux-là le leur rendaient en adulations illimitées. Le fait de l'Arioste nous prouve qu'à Corrège même, chez l'aimable Véronica, dans le temple de la « dixième Muse », comme l'appelaient ses admirateurs, les poètes n'oubliaient point les biens de ce monde. Poètes et grands seigneurs avaient alors également besoin les uns des autres ; ceux-là pour vivre et ceux-ci pour être chantés. Dans ce temps, où le seul public était la noblesse, un poète célèbre tenait en main la trompette de la

renommée. L'ambition d'un guerrier, d'un capitaine était de passer dans ses vers. — L'hospitalité des grands seigneurs était d'ailleurs si magnifique qu'elle n'avait rien d'humiliant pour le poète; et les éloges du poète quoique souvent intéressés, étaient donnés de si bonne grâce qu'ils n'offusquaient en rien le protecteur et lui ouvraient la perspective fleurie de l'immortalité. Ces louanges sans doute ont beaucoup perdu à nos yeux, nous ne les prenons plus à la lettre. Quand l'Arioste adresse son poème à Lucrèce Borgia, avec des louanges exagérées à cette belle dame, devenue célèbre pour tout autre chose que sa « vertu », nous savons à quoi nous en tenir sur ces compliments, dont de tout temps on a fait un libre échange dans la société.

L'auteur du Roland furieux comptait donc parmi les hôtes assidus de Véronica Gambara et dut jouer un des premiers rôles dans ces réunions.

Messer Ludovico n'était qu'un pauvre gentilhomme de Ferrare; mais la nature qui l'avait doué du génie poétique, l'avait en outre comblé de tous les dons. Il était beau, spirituel, séduisant, aimable et courtois, d'un esprit vif et pétillant; il savait s'habiller avec splendeur. Aussi fut-il le favori de son temps. Ce parfait homme du monde, ce poète courtisan connaissait le prix de ses éloges, ne les donnait qu'à bon escient et n'eut point permis à un protecteur de lui manquer d'égards.

On se traitait en souriant et de puissance à puissance. Le poème de l'Arioste est rempli de noms

contemporains. Il y est question, en fait de peintres, de Michel-Ange, de Raphaël, de Léonard, de Titien, et à côté de ces célébrités il nomme Jean Bellino, Mantegna et même Dossi — mais le nom d'Allegri ne s'y trouve pas. Si on se demande pourquoi, la réponse est évidente. Le grand peintre évitait systématiquement le monde brillant et léger qui papillonnait autour des cours. Il est certain qu'Antonio Allegri était fort estimé dans la famille des comtes de Corrège et déjà très renommé de son temps.

Nous verrons tout à l'heure qu'il lui eût été facile de jouer un rôle dans cette société et qu'il ne l'a point voulu, se tenant toujours à l'écart et préférant au bruit du monde le charme intime et absorbant de son art.

Si l'Arioste a oublié le grand peintre, qui est devenu la gloire de Corrège et dont le nom résonne partout, il ne se montre point ingrat envers Véronica Gambara. Il fait allusion à son talent poétique et dit qu'elle est « favorisée de Phébus et du chœur parnassien », éloge auquel la dame de Corrège dut être particulièrement sensible.

En suivant l'énumération de l'Arioste nous y rencontrons le nom d'un autre hôte du château de Corrège, celui de l'Arétin. Voici comment le poète d'Alcine et de Renaud annonce cet illustre coquin, le plus grand et le plus impudent de tous les chevaliers d'industrie littéraire qui ait jamais vécu :

Ecco il flagello
De'principi, il divin Piero Aretino

Si l'épithète de *divin*, accolée au nom de l'Arétin nous surprend un peu sous la plume de l'Arioste, celle *de fléau des princes* avait sa justesse. L'Arétin, qui se faisait de gros revenus avec ses éloges et ses calomnies, était en effet un personnage assez redouté et assez audacieux pour que le pape Clément VII crût devoir lui défendre le séjour de Bologne pendant le couronnement de Charles-Quint. L'Arétin, connu de son temps par des œuvres scandaleuses, une vie malhonnête et des satires sanglantes, n'en trouva pas moins une place d'honneur dans le poème de l'Arioste. Ce qui nous étonne davantage, c'est le culte que sembla professer pour lui la sage Véronica. Elle lui prodigue dans ses lettres, comme dans ses poésies, des termes de tendresse, d'admiration; elle l'appelle tour à tour : son cher, son divin, son *divinissime*, son vertueux seigneur Pierre Arétin (*divinissimo*, *virtuosissimo*, *signor Pietro mio*). Elle ajoute qu'elle tient plus à ses lettres qu'à celles d'un empereur de plusieurs royaumes. Enfin, cette même Véronique, qui a écrit sur son mari des vers sentis et touchants, en adresse d'autres à ce personnage équivoque, que nous croirions à peine de sa plume. Mais ce n'était pas encore assez de flatterie pour le terrible et précieux pamphlétaire ! Ce brave Arétin, dont la maison de Venise était le rendez-vous des courtisanes, avait, lui aussi, une « dame de ses pensées » et l'appelait sa sirène. Pour le caresser plus délicatement, la bonne comtesse de Corrège adresse un sonnet à cette belle inconnue,

qu'elle envoie à son adorateur; et quel sonnet! Il est intitulé : *A la Sirène aimée de Pierre Arétin.* Après avoir parlé du bonheur de la Sirène, des avantages de sa position, qui mettent son nom à l'abri du temps, elle énumère les raisons de juste orgueil d'une femme « qui seule a été ainsi honorée par celui que tout le monde exalte et redoute » et finit en disant « que la sirène de l'Arétin va désormais prendre place à côté de la Béatrice de Dante et de la Laure de Pétrarque[1] ». Il faut avouer que c'est pousser un peu loin la licence poétique. Mais ce n'est pas tout. Elle lui écrit que la fortune lui a envoyé bien des épreuves, mais qu'elle l'a favorisée en la faisant entrer en grâce auprès du seigneur Pierre. « C'est là, dit-elle, une compensation suf-

1. Voici le sonnet dans son intégrité :

Alla sirena amata da Pier Aretino :

Ben si puô dir che a voi largo e cortese
Dei suoi doni sia stato il cielo avaro;
Poscia che l'Aretin, spirito chiaro
Castamente di voi, Donna, s'accese.
Da lui verran gli schermi e le difese
Che usar potrete contra il morso amaro
Del fiero tempo ; ei vi farà riparo
Verso le gravi sue pungenti offese.

Certo giusta cagion di gir altera
Più che altre avete, da che sol vi onora
Quello che tutto il mondo esalta e teme.

Quanti diranno, ragionando ancora :
Sol con Beatrice fia, con Laura insieme
Sirena eterna ne la Terza Sfera

Sonetto XL di Veronica Gambara intitolato all'Aretino :

Ce sonnet semble avoir tant plu à Pier Aretino qu'il l'a copié plusieurs fois, avec *variantes* dans un exemplaire de l'Orlando Furioso de l'Arioste imprimé à Ferrare (1532).

Ce sonnet se trouve parmi les œuvres choisies de la dame de Corrège. *Rime e lettere di Veronica Gambara,* raccolte da Felice Rizzardi di Brescia.

fisante pour tous les maux soufferts et qui surpasse tous les biens que j'aurais jamais pu désirer. » L'Arétin, encouragé par tant de caresses, lui envoie ses comédies scandaleuses et ses dialogues capables de faire rougir Rabelais en personne. Il lui parle même avec complaisance des *sept psaumes du roi David* (ouvrage du même genre) qu'il était en train de composer. Non seulement la bonne Véronica trouve les premiers « charmants et ravissants », mais elle déclare qu'il lui tarde de lire les derniers (les sept psaumes du roi David), œuvre sans doute digne des précédentes et qui doit renfermer une théologie préférable à celle de Dom Scott ! Elle lit avec délice la *Courtisane* parce qu'elle y découvre des allusions qui s'adressent à elle-même. Elle dit que, se voyant honorée ainsi pour la première fois, elle espérait que ce ne serait pas la dernière; et ceci, ajoute-t-elle, non par ambition ordinaire, mais par le désir naturel qu'elle avait de vivre dans la postérité : « Louée par vous, écrit-elle, certes je vivrai mille ans. »

Ce dernier mot nous donne le secret de cette étrange amitié et de cette correspondance plus étrange encore. Une vanité prodigieuse peut seule expliquer cette condescendance incroyable d'une dame haut placée envers un personnage tel que l'Arétin. La vanité mène parfois des êtres intelligents à des niaiseries formidables, aux plus grossiers mensonges, aux aberrations les plus monstreuses. Quelle que soit sa part dans les relations de Véronica Gambara et de l'Arétin, cette histoire jette un

jour des plus curieux sur la société du XVI[e] siècle. Si maintenant on veut connaître à fond l'homme que la sage et bonne Véronica plaçait si haut, et qui plus d'une fois dut trôner en maître dans sa villa de Corrège, au milieu des marquis, des princes, des poètes, des savants, et recueillir les hommages de la dame de céans avec un sourire protecteur, qu'on relise l'admirable portrait qu'en a fait M. Taine.

« En ce moment, le personnage le plus en vue « est l'Arétin, un fils de courtisane, né à l'hôpital, « parasite de métier et professeur *de chantages*, « qui, à force de calomnies et d'adulations, de « sonnets luxurieux et de dialogues obscènes, « devient l'arbitre des renommées, extorque soi- « xante-dix mille écus aux grands de l'Europe, « s'intitule le fléau des princes, et fait passer son « style enflé et mollasse pour une des merveilles « de l'esprit humain. Il n'a rien, et vit, en seigneur, « de l'argent qu'on lui donne, ou des cadeaux qui « pleuvent chez lui. Dès le matin, dans son palais « du Grand Canal, les solliciteurs et les flatteurs « remplissent l'antichambre. « Tant de seigneurs[1], « dit-il, me rompent continuellement la tête de « leurs visites, que mes escaliers sont usés par le « frottement de leurs pieds, comme le pavé du Ca- « pitole par les roues des chars de triomphe. Je ne « crois pas que Rome ait vu un aussi grand mélan- « ge de nations et de langues que celui que ren-

1. *Lettere dell'Aretino*. Tomo I, d, 206.
Il vint à Venise (1527).

« ferme ma maison. On voit venir chez moi Turcs,
« Juifs, Indiens, Français, Espagnols, Allemands;
« quant aux Italiens, pensez ce qu'il peut y en avoir;
« je ne dis rien du menu peuple ; impossible de me
« voir sans moines et sans prêtres autour de moi.
« Je suis le secrétaire du monde. » Les grands, les
« prélats, les artistes lui font la cour ; on lui appor-
« te des médailles anciennes, des colliers d'or, un
« manteau de velours, un tableau, des bourses de
« cinq cents écus, des diplômes d'académie. Son
« buste en marbre blanc, son portrait par Titien,
« les médailles d'or, de bronze et d'argent qui le
« représentent étalent aux regards des visiteurs
« son masque impudent et brutal. On l'y voit cou-
« ronné, vêtu de la longue robe impériale, assis
« sur un trône élevé, recevant les hommages et
« les présents des peuples. Il est populaire et fait
« la mode. « Je vois, dit-il, mon effigie dans les fa-
« çades des palais, je la retrouve sur les boîtes à
« peignes, sur les ornements des miroirs, sur les
« plats de majolique, comme celle d'Alexandre, de
« César, de Scipion. Je vous assure encore qu'à
« Murano une certaine espèce de vase de cristal
« s'appelle les *Arétins*. Une race de chevaux s'ap-
« pelle l'Arétine. en souvenir d'un cheval que j'ai
« reçu du pape Clément et donné au duc Frédéric.
« Le ruisseau qui baigne un des côtés de la maison
« que j'habite sur le Grand Canal a été baptisé du
« nom de l'Arétin. On dit le style de l'Arétin : que
« les pédants en crèvent de dépit ! Trois de mes
« chambrières ou ménagères qui m'ont quitté pour

« devenir des dames se font appeler *les Arétines.* »
« — Ainsi protégé et nourri par la faveur publique
« il jouit, non pas délicatement et furtivement,
« mais crûment et à ciel ouvert. « Dépensons,
« vivons, buvons frais, et..... comme hommes li-
« bres. Je suis un homme libre, » dit-il souvent ;
« cela signifie qu'il fait ce qui lui plaît, et donne
« pâture à tous ses sens. A cette époque, les nerfs
« sont encore rudes et les muscles forts ; c'est à la fin
« du XVII[e] siècle que les mœurs tourneront à la fa-
« deur ou à la mièvrerie. En ce moment les con-
« voitises sont gloutonnes plutôt que friandes ;
« dans ces Vénus que les grands peintres désha-
« billent sur leurs toiles, le torse est masculin et
« le regard ferme ; la volupté, âpre et franche, ne
« laisse aucune place à la mignardise ni au raffi-
« nement. Arétin a été vagabond et soldat, et ses
« plaisirs s'en ressentent. On fait bombance chez
« lui ; il y a « vingt-deux femmes » dans sa mai-
« son, quelquefois avec leurs petits enfants à la
« mamelle. La ripaille et le désordre y sont con-
« tinus.

« Il est généreux comme un voleur et s'il prend,
« il laisse prendre. « Doublez-moi ma pension de
« cinq cents écus : quand j'en aurais mille fois au-
« tant je serais à l'étroit. Tout le monde accourt
« à moi comme si j'étais le maître du trésor royal.
« Si une pauvre fille accouche, ma maison fait la
« dépense. Si on met quelqu'un en prison, c'est à
« moi de pourvoir à tout. Les soldats sans équi-
« pements, les étrangers malheureux, une quan-

« tité de cavaliers errants viennent se refaire chez
« moi. Il n'y a pas deux mois, un jeune homme
« ayant été blessé dans mon voisinage s'est fait
« porter dans une de mes chambres. » Ses do-
« mestiques le volent. Tout est pêle-mêle dans cette
« maison ouverte : vases, bustes, esquisses, to-
« ques et manteaux qu'on lui offre ; vins de Chy-
« pre, becfigues, chevreuils et lièvres qu'on lui en-
« voie, melons et raisins qu'il achète lui-même pour
« le festin du soir. Il mange bien, boit mieux, et fait
« retentir la salle de marbre des éclats de sa belle
« humeur. Des perdrix arrivent : « aussitôt prises
« rôties ; j'ai quitté mon hymne en faveur des liè-
« vres et me suis mis à chanter les louanges des
« volatiles. Mon bon ami Titien, donnant un coup
« d'œil à ces bêtes, se mit à chanter en duo avec
« moi le *Magnificat* que j'avais commencé. » A
« cette musique des mâchoires se joint l'autre. La
« célèbre chanteuse Franceschina est un de ses hô-
« tes ; il baise ses belles mains, deux voleuses char-
« mantes qui enlèvent non seulement la bourse,
« mais le cœur des gens. « Je veux, dit-il, que là
« où manquera la saveur de mes plats apparaissent
« les douceurs de votre musique. Les courtisanes
« sont ici chez elles. Il a écrit des livres à leur
« usage et leur a enseigné les perfectionnements de
« leur profession. Il les reçoit, les choie, leur écrit
« et les recrute. Le matin, après avoir expédié ses
« visiteurs, quand il ne va pas se distraire dans
« l'atelier de Sansovino et de Titien, il monte chez
« des grisettes, leur donne quelques sous, des mou-

« choirs, des draps, des chemises, pour leur faire « gagner leur vie. A ce métier, il a ramassé et ins- « tallé chez lui six jeunes femmes qu'on nomme « les Arétines, sérail sans clôture, où les escapades, « les querelles, les imbroglio font le plus beau « tapage. Il vit trente ans de la sorte, parfois bâ- « tonné, mais toujours pensionné, familier des « grands, recevant d'un évêque des souliers bleu « turquin pour ses maîtresses; camarade de Titien, « de Tintoret et de Sansovino. Bien mieux, l'Aré- « tin fait école, il a des imitateurs aussi parasites et « aussi orduriers que lui : Doni, Nicolo Franco « son secrétaire et son ennemi, auteur des *Priapea*, « et qui finit à Rome par la potence [1]. »

Il n'y a rien à ajouter à ce portrait qui peint à la fois et la société d'alors et son favori. Le monde sorti récemment des entraves du moyen âge et d'une demi-barbarie avait des goûts princiers et des caprices effrénés, mais ni principes ni convictions. L'art y régnait en maître ; mais tout y devenait virtuosité. Le spadassin et le pamphlétaire y faisaient fortune à côté du capitaine d'aventure et de l'artiste. On se flattait, on se craignait; on ne s'aimait pas. On était souvent prêt à se couper la gorge quand on se caressait le plus, et l'on citait Cicéron : *De amicitia*, avant d'aller à une embuscade. Les belles manières, l'esprit, la politesse, le luxe extérieur et la splendeur des habillements faisaient tout pardonner.

1. Taine, *Voyage d'Italie*. Second vol., pages 421-422.

Il était naturel qu'un soldat d'aventure, un virtuose de tous les vices devînt le grand maître de cette société, et c'est un signe caractéristique du temps qu'une dame aussi bien née et aussi sage que Véronica Gambara ait cru devoir rechercher son amitié en se prosternant devant ses mérites.

Faut-il s'étonner maintenant qu'Antonio Allegri se soit tenu à l'écart de ce monde ? Qu'y avait-il de commun entre lui et l'Arioste ou l'Arétin ? La légèreté de l'un et l'infamie de l'autre ne pouvaient qu'inspirer de l'éloignement à son âme pure et sereine, du dédain à son esprit profond et conscient.

Ce n'est pas que l'occasion ou la faveur lui eussent manqué pour se pousser dans le monde aussi bien et mieux que les autres. Nous savons positivement que les comtes de Corrège le protégèrent, le choyèrent dès son adolescence. Toute sa vie, ses bonnes relations avec la famille ne cessèrent. Les fresques qu'il peignit à leur Villa pour faire plaisir à Véronica Gambara furent exécutées par le grand peintre (sans rémunération) en témoignage de son dévouement. Sa signature se trouve dans les Archives de Corrège parmi celles des invités qui assistaient au contrat de noces d'un fils de la dame de Corrège. Il est certain d'autre part que le duc Frédéric de Mantoue lui commanda plusieurs tableaux pour Charles-Quint et que l'empereur en fut ravi. Il n'aurait donc tenu qu'à Allegri de faire sa connaissance, s'il eût

désiré sa protection. Comme Titien, il aurait pu aller lui rendre ses hommages à Bologne, lors du couronnement. Plus facilement encore, il aurait pu se faire présenter à lui par Véronica Gambara lorsqu'en cette même occasion (1530) l'empereur fit visite à sa Villa de Corrège. Il ne s'en soucia point. Il peignait alors sa grande fresque de l'Assomption dans la cathédrale de Parme et ne voulut pas se déranger. Une seconde fois, l'empereur revint visiter la dame de Corrège (1532), restant deux jours à la Villa de la Gambara, à son passage pour Bologne (où il allait à la rencontre du pape pour conférer sur des affaires d'État). Mais Antonio Allegri ne parut pas à la Villa; il était entièrement absorbé par ses nombreux travaux. Ses œuvres prirent toute sa vie. Du reste, cette vie simple, noble, élevée, était un modèle de vertu. Il ne connaissait d'autre règle que son devoir, d'autre ambition que la grandeur de son œuvre et d'autre maître que son idéal. Familier comme il l'était avec les seigneurs de Corrège, nous imaginons donc qu'en allant peindre les fresques à leur Villa, il passait souvent dans ces jardins à lui si connus du château seigneurial, évitant de rencontrer les hôtes illustres, dont le monde d'alors se disputait la faveur. Il préférait regarder les oiseaux, les fontaines et les beaux groupes d'arbres avec leurs échappées riantes sur la campagne. Dans ce cadre paisible et séduisant, où sans doute il se complaisait, sa pensée rêveuse pouvait évoquer tour à tour les Nymphes et les Grâces que son

pinceau ressuscita dans leur charme de voluptueuse innocence — ou s'élever au sublime idéal de l'Evangile qu'il sut revêtir d'une beauté divine et d'un éclat merveilleux.

CHAPITRE III

L'esprit hellénique dans le génie du Corrège. — Il vient à Parme et fait la connaissance de l'abbesse Jeanne de Plaisance. — Privilèges et libertés des abbesses de Saint-Paul. — Allegri est chargé de peindre le parloir de l'abbesse. — Description de la *chasse de Diane*. — Procédés et difficultés de l'art des fresques. — Le parloir devient le salon de l'abbesse. — Succès et célébrité d'Allegri. — Commandes des Bénédictins.

L'éclat de l'aurore fait deviner la splendeur du jour ; et jamais gloire d'artiste ne s'annonça par une aurore plus brillante que celle du Corrège. Il avait eu à Mantoue la vision du beau et la révélation de son propre génie. D'un coup il s'était senti lui-même et dès lors il se mit à peindre avec cette liberté souveraine que les grands maîtres eux-mêmes n'acquièrent d'habitude qu'à la fin de leur carrière. Chose inouïe, après cette rapide initiation, à vingt-trois ans, il se trouve en pleine possession de sa manière, il n'imite personne, il est lui.

Anch'io son pittore! avait-il dit devant les belles fresques de Mantegna. « Et moi aussi, je suis Grec! » dut-il s'écrier en face des statues antiques. Il le fut d'autant plus qu'il ne les copia jamais. Les

grands modèles ne purent que développer sa disposition spontanée à la libre interprétation de la nature. Il avait saisi l'esprit même du beau dans le sentiment immédiat des mythes païens. Il les laissa repousser en lui-même, en dehors de toute tradition conventionnelle, comme la fleur naturelle de son être et de sa pensée. Il ne rechercha ni la ligne savante, ni les effets du coloris, mais, s'abandonnant à ses propres impressions, il se mit à les traduire à la manière ingénue et profonde des Hellènes. Son inspiration ressemble à la source abondante et pure qui coule d'une haute montagne et se répand aux alentours en douces ondées et en nappes limpides. De sa fraîche haleine naissent les fleurs délicates et les créatures charmantes qui peuplent sa pensée. Ses nymphes, ses amours et ses déesses sont nées au souffle de l'esprit hellénique, qui pénétra toute sa nature et la transfigura comme par une rosée divine.

Les créations du Corrège ont dû leur éclosion à cette rosée de l'âme qui s'épand sur les choses. La joie intime qui émanait de son cœur l'environnait d'une atmosphère éthérée, d'un printemps éternel, où l'Olympe se réveilla le sourire aux lèvres.

Cette précocité nous étonne, cette facilité nous confond, mais l'apprentissage du génie est plus rapide que celui du talent. Le talent cherche; le génie trouve. Le talent ne sait qu'à demi ce qu'il veut, hésite sur les moyens et ne juge de l'effet qu'après l'exécution.

Dans l'artiste complet, au contraire, la parfaite clarté des conceptions donne la mesure des moyens à employer, et l'habitude que prend la main d'obéir à une pensée nette lui prête une sûreté et une souplesse qui nous semblent miraculeuses. Les premières fresques d'Allegri surprirent ses contemporains autant par leur beauté séduisante que par les difficultés vaincues. L'équilibre des facultés est peut-être ce qu'il y a de plus merveilleux dans le Corrège. En lui l'inspiration et le calcul, l'imagination et le sens technique, le génie plastique et la philosophie vont de pair, se soutiennent et collaborent sans cesse. Il n'y a pas d'autre exemple, chez les modernes, d'une telle harmonie des faculés artistiques. Il leur dut cette sérénité, ce contentement intérieur dont ses œuvres font foi et qui, sans cette harmonie, seraient inexplicables. Car, nous l'avons dit, on peut tout inventer, excepté le bonheur.

Mais revenons à l'histoire du jeune artiste. Nous avons parlé de son voyage à Mantoue, des peintures et des riches collections de cette ville qui firent entrer son esprit dans un nouvel ordre d'idées. Il ne lui en fallut pas davantage pour devenir artiste dans le vrai sens du mot. Dès lors il se perfectionna avec chaque tableau. Il recevait commande sur commande et apportait à la moindre toile un soin minutieux. C'est alors qu'il a peint le célèbre tableau de *l'humanité du Christ,* dont l'étonnant clair-obscur est une des merveilles de l'art. Il peignit à la même époque une sainte Marthe (qu'il fit pour un particu-

lier) ainsi qu'un beau tableau pour l'église d'Albinea (près de Corrège) et un autre pour une princesse de la maison d'Este.

Sa renommée, ayant gagné de proche en proche, était arrivée aux oreilles de l'abbesse et suzeraine du monastère de Saint-Paul à Parme. La dame, eut un vif désir de connaître le jeune peintre pour un projet qui lui tenait à cœur. La rencontre se fit plus tard et eut pour résultat les fresques de la Chambre de Saint-Paul, qui sont restées l'une des merveilles de Parme. Cette œuvre étant la première du maître où se montrent toutes les facultés du génie, nous dirons quelques mots des circonstances qui l'ont fait naître et de la personne qui l'a commandée. Cette courte étude nous fera connaître en passant une abbesse mondaine du XVI[e] siècle et nous donnera une idée de l'extrême liberté dont jouissaient en ce temps les abbesses de Saint-Paul.

On aurait quelque peine à comprendre qu'une abbesse ait pu faire exécuter une œuvre aussi considérable dans son monastère, sans un pouvoir absolu et irresponsable[1]. Or celui des abbesses de Saint-Paul datait de loin. La fondation du couvent remonte aux environs de l'an 1000. Comme un certain nombre d'établissements ecclésiastiques, il avait été doté de privilèges exceptionnels, qui comprenaient l'exercice et la jouissance de tous les droits féodaux sur son domaine. L'abbé ou l'abbesse d'un

1. On n'a jamais connu la valeur de la somme payée au Corrège pour la Chambre de Saint-Paul, l'abbesse Jeanne ayant *brûlé les comptes* qui la concernaient

tel couvent était seigneur et maître sur son territoire. Non seulement il en percevait les revenus, impôts et péages sur les maisons, tours, ponts, etc., il avait aussi le droit de juger des affaires civiles et criminelles sur son domaine ecclésiastique. En pareil cas, la crosse d'une abbesse devenait plus redoutable que le sceptre d'une reine absolue. Car cette suzeraine d'un genre particulier jouissait, sous le voile, de tous les privilèges de la royauté et cela à l'abri des vicissitudes de la guerre, non pas cependant de la haine des partis. Lorsqu'un parti expulsait l'autre dans sa haine aveugle contre ses adversaires, on vit souvent que l'abbesse de Saint-Paul était chassée de son domaine et obligée de suivre son parti comme une souveraine détrônée. Les mœurs, nous l'avons dit, étaient violentes à Parme! Les abbesses de Saint-Paul ne reconnaissaient que la suzeraineté de Rome. Aussi l'on dit que la morgue et l'insolence de ces dames n'avaient pas de limites. Les habitants de Parme avaient beau porter plainte, le Saint-Siège avait beau lancer des décrets, les abbesses narguaient la ville, les évêques et le pape. Elles ne toléraient la présence d'aucun haut ecclésiastique dans leur domaine. Du temps de l'abbesse Jeanne de Plaisance, d'heureuse mémoire pour l'art, les privilèges et droits dont jouissaient les abbesses de Saint-Paul subsistaient dans leur intégrité. Nous devons à cette circonstance la splendide commande que l'abbesse de Saint-Paul put faire au Corrège.

Elle fut la dernière de ces femmes privilégiées

et ne survécut que de quelques semaines à la perte de ses principaux droits. Le pape Clément VII, décidé à mettre fin aux scandales continuels provoqués par les religieuses de Saint-Paul, afin de donner une satisfaction aux Parmesans, qui réclamaient sans cesse contre ces dames et insistaient pour leur réclusion, fit définitivement clore le couvent en l'an 1524. La clôture du couvent eut lieu au mois d'août et l'abbesse Jeanne cessait de vivre au mois de septembre de la même année. Rebelle jusqu'à la fin à tout décret qui limitait son autorité, elle ne céda les armes qu'à sa dernière heure. C'est alors que brisée de souffrances physiques (auxquelles depuis longtemps elle était en proie) la fière abbesse se résigna enfin à sa prison. Une femme comme elle avait besoin, pour vivre, d'air et de liberté joints à la pleine jouissance de ses privilèges et droits. Elle perdit la vie avec le pouvoir. Heureusement pour nous et pour la postérité, elle était en pleine possession de tous ses droits aux débuts de la carrière du grand Corrège, et en usait, comme nous allons voir, en châtelaine gracieuse et intelligente.

Voici les faits qui amenèrent la connaissance entre le jeune Allegri et cette femme de goût.

A la suite de son élection comme abbesse du monastère de Saint-Paul, Jeanne de Plaisance changea le gérant administrateur de son couvent, et confia cette charge à un sien parent, son beau-frère et ami intime, le marquis Scipione Montino della Rosa [1].

1. *Plaisance* était le nom de famille de l'abbesse Jeanne. Les de Plaisance étaient des nobles de Parme. Les scandales auxquels le mo-

Montino avait dû quitter Parme à cause des rixes de parti. Il était fort lié avec les comtes de Corrège, où il avait longtemps résidé. C'est là qu'il apprit à connaître Antonio Allegri, déjà célèbre en ce temps. Le marquis Montino della Rosa était fort répandu dans le monde. Il appartenait à ce groupe élégant qui

nastère de Saint-Paul avait donné lieu, surtout depuis que l'abbesse Jeanne de Plaisance y régnait en souveraine, étaient de nature à porter l'alarme parmi les citoyens de Parme. L'abbesse Jeanne, d'humeur impérieuse et d'habitudes aristocratiques aussi bien que d'esprit dominateur, ne savait ni ne songeait à mettre un frein à ses volontés arbitraires, et n'admettait aucune limite à son pouvoir absolu. Ce que femme veut, elle le veut bien, fût-ce contre Dieu et le diable ! Son premier acte, en saisissant la crosse, fut de se défaire de l'ancien gérant administrateur des biens du monastère, M. de Garimberti, au profit de son ami et parent le marquis Scipione Montino della Rosa. Jean-François de Garimberti, de grande naissance, avait lui-même été élu par la dernière abbesse de Saint-Paul, qui appartenait à la famille des Garimberti, au poste d'administrateur du couvent. Le changement arbitraire opéré par l'abbesse Jeanne, ne manqua pas d'offenser mortellement la famille des Garimberti. Des froissements réciproques envenimèrent la querelle des deux côtés. Les adversaires étaient Scipione Montino della Rosa et Jean-François Garimberti. César de Plaisance, frère de l'abbesse Jeanne, prit le parti de sa sœur et de Montino della Rosa ; tous deux jurèrent une haine mortelle à Garimberti et finirent par l'assassiner sous le toit du comte Cajazzo, au mois de juillet 1510. Garimberti était un personnage fort estimé, jouissant d'une belle position sociale et d'un emploi public assez important (il était commissaire des taxes et des impôts.) Ce meurtre fit grand bruit dans la ville de Parme qui cependant était assez turbulente. On demanda à grands cris la mise en accusation des coupables ; on fit appel à la justice publique. Elle essaya de poursuivre les accusés. Le couvent même de Saint-Paul fut visité, malgré les protestations de l'abbesse, mais on n'y trouva point les fugitifs. Six ans plus tard (1516), la justice était encore à la recherche des criminels. On espérait toujours pouvoir surprendre l'un ou l'autre des deux coupables dans le monastère. Alors cet asile, qui avait été barricadé en règle par ordre de l'abbesse, fut violé pendant la nuit par les émissaires de la justice, à la grande consternation des religieuses et à la grande fureur de l'abbesse, qui, plus tard, se vengea de son mieux et résista jusqu'à sa dernière heure à toute autorité civile ou ecclésiastique. — Ces notices sont prises sur le *Manuscrit de la Chronique de Parme, de Leone Smagliati*, contemporain de l'abbesse Jeanne, document cité par le savant P. Affô, dans son opuscule qui a pour titre : *Ragionamenti del padre Affô, regio bibliotecario, sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio, nel monastero di San Paolo a Parma*. Parma, 1794.

donnait le ton à Parme et dont l'abbesse était le boute-en-train. Il lui vanta le jeune Allegri, lui parla avec enthousiasme de ses talents. Aussitôt l'abbesse eut le vif désir de le voir pour lui proposer un travail important. Il s'agissait de peindre à fresque le beau parloir, au rez-de-chaussée du couvent de Saint-Paul, parloir qui faisait suite à un autre salon et à la chambre à coucher de l'abbesse sur le même palier. La porte extérieure donnait sur la rue. Cet appartement princier, qui ne communique avec le corps du logis que par une petite porte intérieure, avait été préparé pour elle. La première salle était déjà peinte avec goût. Il ne s'agissait plus que de faire décorer par un maître le parloir qui lui servait de salon de réception.

L'abbesse Jeanne de Plaisance, qui s'entendait à tenir la crosse, savait aussi manier l'éventail et soutenir un rôle brillant dans la société. Au parfait absolutisme de son gouvernement elle joignait les élégances et les grâces d'une reine. La vivacité de son esprit, son entrain de grande dame et sa générosité naturelle lui faisaient pardonner ses allures un peu cavalières et son esprit dominateur. Elle devait avoir à un haut degré ce besoin et ce goût du beau que nous rencontrons quelquefois chez les natures les plus mondaines et les plus frivoles, et qui les ennoblit comme malgré elles. Ce désir du beau est comme un instinct subtil qui circule dans le sang, une seconde vie qui pénètre l'existence. Essence insaisissable, qui a fait naître toutes les merveilles de l'imagination humaine ; sans elle, ni Olympe, ni

ciel chrétien. Platon y voit un ressouvenir plus ou moins distinct de la *beauté divine*. entrevue dans une existence antérieure. Chez les âmes d'élite le culte du beau est, en effet, un mode d'aspiration vers l'éternelle vérité. Chez d'autres elle n'est qu'un besoin raffiné des sens, un goût délicat pour les fines voluptés de la vie. Selon toute apparence, ce fut le cas de l'abbesse Jeanne, dont le tempérament vif et emporté semble avoir été dominé par une imagination riante. L'idée d'orner son salon de réception d'une œuvre de choix, qu'elle aurait toujours sous les yeux, est le fait d'un esprit amoureux du beau et qui s'en délecte à loisir.

Ce fut Montino della Rosa qui communiqua à Antonio Allegri le désir que l'abbesse avait de le voir pour une commande de fresques. Un autre se fût empressé d'accourir. Mais nous verrons qu'en toute circonstance Allegri, d'ailleurs surchargé de travail, poussa la discrétion avec ses protecteurs jusqu'à l'indifférence. Il était de ces natures qui n'ont pas besoin d'aller au monde pour qu'il vienne à eux. Un mélange de hauteur et de douceur, de fierté naturelle et de grâce ingénue, leur donne un air de supériorité qui attire sans qu'elles y pensent. La sérénité souriante des grandes âmes est chose si rare et si extraordinaire pour les gens du monde, qu'elle leur impose sans les blesser et les charme en les étonnant. C'est ainsi que nous nous représentons Allegri dans ses rapports avec les seigneurs et les grandes dames : affable, souriant, mais quelque peu réservé, et se demandant toujours avant de con-

sentir, si l'œuvre était bien selon son cœur. Cette fois-ci elle devait l'être. Il attendit toutefois pour se rendre à Parme qu'une occasion se présentât. Un ami l'ayant prié d'y venir pour parrain au baptême de son fils, il fit le voyage et profita de la circonstance pour se faire présenter à l'abbesse de Saint-Paul. Nous croyons qu'ils n'eurent pas de peine à s'entendre. Jeanne de Plaisance dut voir le génie lumineux qui rayonnait sur le front du jeune Allegri; et celui-ci dut deviner d'emblée les exigences d'un goût princier et d'une imagination ardente. La tâche n'était point facile. Il s'agissait de charmer la femme sans compromettre l'abbesse ; d'être riant, enjoué, séduisant même, sans faire rougir les murs du couvent, à défaut des nonnes qui, nous l'avons vu, n'étaient point bégueules. Il fallait, en un mot, décorer le salon d'une abbesse mondaine qui n'avait nullement horreur de la mythologie, mais qui devait conserver jusque dans ce délicieux parloir le décorum de sa position.

Un rien suffit à l'artiste pour créer tout un monde. Le peintre vit *trois lunes* dans l'écusson de l'abbesse. Sur ce simple motif qui lui rappelait la déesse grecque, il imagina *la Chasse de Diane*, et ce signe de la lune croissante évoqua dans son esprit toute un scènerie ravissante de mythologie naïve et virginale.

Le parloir de l'abbesse de Saint-Paul est une chambre voûtée, d'une simplicité et d'une élégance

princières. Elle est carrée et éclairée par une seule et large fenêtre. A droite de l'entrée se trouve une ample cheminée. Elle est surmontée par un grand manteau, de forme pyramidale. C'est sur ce pan de mur qu'Allegri a peint sa Diane. La belle chasseresse, le croissant au front, est légèrement assise sur le bord d'un char antique et se présente à peu près de face. Sa longue robe à larges plis voile sans les cacher les formes ravissantes de son corps superbe et laisse presque à découvert sa gorge blanche et nue. Elle tient les rênes de sa biche, attelée au char et dont on n'aperçoit que l'échine. Sa belle chevelure ramassée sur sa nuque inonde ses épaules. On voit le haut de son carquois garni de flèches. L'arc est retenu par une banderole passée autour de son épaule gauche. Son attitude exprime la rapidité de la course et l'élan d'un mouvement fougueux. La joie de cette course entraînante, la fraîcheur du grand air, donnent à cette splendide déesse une allégresse, qui brille dans ses yeux et s'épanouit dans sa bouche souriante. Elle est heureuse de fendre l'air, son sein bondit de plaisir, son voile et ses cheveux flottent autour d'elle. On dirait que l'air vif et matinal caresse volontiers ses bras nus et enveloppe voluptueusement sa taille de déesse et de fée. L'ivresse qu'elle respire la fait ressembler à une Aurore qui s'élance au devant du Printemps. Une sève de vie virginale colore ses joues délicates, ses lèvres humides et donne à ses yeux dilatés un regard plein de charme et de bonheur. Ce n'est pas la Diane sévère aux for-

mes presques viriles, au profil cruel de la statuaire grecque. C'est une Diane plus intime, qui n'est que joie, douceur et abandon. Cette création du Corrège est bien grecque cependant, en ce que la volupté inconsciente des sens s'unit en elle aux joies de l'âme et du cœur. C'est cette double sève de *vie* et *d'idéal* qui créa les chefs d'œuvre des Grecs. Pour eux, ces dieux heureux, ces déesses accomplies, parées de toutes les séductions d'une nature exceptionnelle, n'étaient point des fictions; c'étaient de riantes et splendides réalités. Les qualités humaines les plus exquises revêtaient la forme la plus parfaite et prenaient ensuite les noms des dieux et des héros.

C'est de cette manière aussi que le jeune Allegri a saisi l'idée de Diane, la joyeuse chasseresse. Il l'a peinte entourée de gais enfants, qui la suivent, la précèdent et lui font un cortège ravissant. Dans ce parloir, on oublie qu'on est en présence d'une œuvre d'art. On se sent plutôt environné d'une vie riante et belle. En avant brille la déesse; derrière elle, sur le pourtour de la chambre, les groupes d'enfants, de grandeur naturelle, se détachent deux à deux dans des ovales, formés par une treille de verdure, enrichie de fruits et de fleurs. Ils portent les emblèmes de la chasse et semblent s'amuser à cœur joie. Ils expriment tous et chacun à sa manière le bonheur de la vie champêtre. C'est une troupe d'enfants qui se réjouit au grand air, s'amuse avec des fleurs et des fruits, pousse de petits cris, s'excite à la course en plein champ, sous le ciel bleu, et se

livre à ses jeux avec l'allégresse et l'aimable entrain de cet âge.

Telle est l'impression d'ensemble de ce chef-d'œuvre; examinons maintenant les groupes en détail.

La voûte de la Chambre de Saint-Paul est divisée en seize compartiments par des listeaux de stuc, qui vont en s'élargissant du sommet à la base. Un treillage qui fait le tour de la chambre est percé d'ovales en forme de médaillons, d'où ressortent des groupes d'enfants en train de poursuivre leurs jeux. Sous chacun de ces groupes l'artiste a peint *en grisaille* une fantaisie mythologique. Cette fine, curieuse et originale ornementation, dénote une véritable science d'érudit, en même temps qu'un art décoratif consommé.

Nous allons décrire, en les suivant de gauche à droite, les seize médaillons du parloir, en y joignant les seize grisailles placées sous les premiers, chacune dans son cintre.

PREMIER OVALE AU-DESSUS DE LA DÉESSE A DROITE

Deux beaux enfants, dont l'un, vu de trois quarts avance sa jolie jambe repliée sur le devant de l'ovale. On voit paraître sa tête souriante sous son bras levé, tandis qu'il s'efforce de dégager l'autre bras des mains de son compagnon qui le retient de toute sa force par le poignet. Le groupe est ravissant de grâce enfantine.

La grisaille (en forme cintrée placée au-dessous) représente le groupe des trois Grâces. Ce sont des corps splendides de déesses, qui se tiennent entrelacées amoureusement. Celle du milieu, vue de dos, est légèrement appuyée sur sa jambe droite. Une des Grâces, celle de gauche, est vue de face, l'autre de profil.

L'arrangement de leurs cheveux, l'attitude de leurs corps et la beauté des formes rappellent l'antique, tout en ayant la fraîcheur d'une œuvre originale. De fait, ce groupe des trois Grâces, inventé par le Corrège, n'a rien de commun (sinon le sujet et la beauté plastique) avec le fameux groupe de Raphaël, que celui-ci copia de l'antique, d'après l'original grec en marbre blanc, qu'on admirait jusqu'en ces dernières années à la bibliothèque de la cathédrale de Sienne; groupe que le jeune maître a répété très souvent [1].

Le Corrège, comme nous le prouve cette merveilleuse œuvre de Saint-Paul, n'avait aucun besoin d'une inspiration *directe* de l'antique. Les richesses de son imagination lui tenaient lieu des modèles et faisaient tous les frais de ses œuvres.

DEUXIÈME OVALE

Ce groupe est admirable de vivacité. On voit

1. Ce beau groupe a été retiré de la position qu'il occupait au centre de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne, par ordre de l'évêque, après une visite de Pie IX. Il se trouve maintenant à l'Académie des Beaux-Arts.

deux petits enfants, dont l'un tourne presque entièrement le dos au spectateur. Il s'efforce d'atteindre avec la main les fruits suspendus sur sa tête. Le mouvement est si vif que la main semble sortir de l'ovale. Le dos cambré et l'attitude animée du petit enfant sont aussi admirables que l'expression de son compagnon, vu de profil. Sa jolie joue repose sur l'épaule du premier, ses yeux intelligents et sa petite main levée désignent, avec l'avidité d'une gourmandise enfantine, les fruits qui lui semblent les meilleurs.

GRISAILLE DU DEUXIÈME OVALE

On voit un jeune héros debout, tout nu et légèrement penché sur sa jambe droite. La jambe gauche est un peu ployée en avant. Un bras repose oisif à ses côtés ; l'autre s'appuie sur un thyrse. Par la pose nonchalante et l'élégance des formes on pourrait y voir un jeune Adonis.

TROISIÈME OVALE

Ce groupe est le seul sérieux au milieu de ce cortège enjoué. Nous pensons que l'intention de l'artiste a été de représenter allégoriquement le poids des richesses, et celui, plus lourd encore, du pouvoir. On voit un petit enfant à la mine préoccupée, qui porte sur sa jolie tête, ceinte *d'un diadème d'or*, une énorme pierre, qu'il s'efforce

de tenir en équilibre à l'aide d'une baguette. Un manteau recouvre ses épaules. Il semble excédé du poids de son fardeau. Un autre enfant, à la mine pensive, placé derrière lui, porte vivement sa petite main à la couronne du premier, pour l'empêcher de tomber. — Chaque détail de ce tableau sert à compléter l'intention du maître. Ce beau groupe d'enfants graves et rêveurs fait réfléchir aux péripéties des choses humaines. Dans la variété infinie des motifs de chaque groupe divers, dans les mouvements et l'expression de ces beaux enfants, on découvre mille pensées et mille beautés secrètes. Tout a sa raison d'être et sa philosophie intime; car, sous les formes gracieuses d'un art plastique sans égal, le Corrège sait cacher des trésors de science et de sentiment. Mais il déguise sa science sous un naturel si parfait que nous attribuons d'habitude à une *facilité* merveilleuse ce qui est la perfection de l'art.

TROISIÈME GRISAILLE

Un jeune homme se présente devant un cippe de colonne antique tout sculpté. Il tient une corne d'abondance dans sa main gauche et de sa droite il verse le contenu d'une patère sur un brasier allumé comme pour offrir un sacrifice.

QUATRIÈME OVALE

Ce groupe représente un ravissant Amour, assis

au bord de l'ovale, d'où ressortent en grand relief son joli genou et ses bras potelés. Ces jolis bras caressants retiennent, avec quelque effort, un énorme mascaron de Méduse, dont la laideur repoussante et l'étrange grimace relèvent la grâce légère de l'enfant qui le porte. Il tourne sa ravissante petite tête vers son compagnon. Celui-ci, vu de profil, le bras et la tête penchés en avant, semble vouloir se rendre un compte exact de la nature de cet étrange fardeau. Le type des enfants est des plus séduisants. Le relief et le naturel de leur pose est aussi admirable que leur expression animée.

GRISAILLE DU QUATRIÈME OVALE

Cette grisaille est des plus remarquables. On voit une jeune femme assise et admirablement drapée à l'antique, coiffée d'une trompe d'éléphant. De sa main gauche elle porte une corne d'abondance et tient de sa main droite, en allongeant le bras, un énorme scorpion. Un panier d'osier rempli de provisions est à ses pieds. — L'artiste a-t-il voulu représenter la Force qui joue avec la Malignité sans la craindre ? L'ensemble de cette figure est des plus gracieux ; le sentiment de l'antique y est complet, comme partout, accompagné d'un parfait naturel.

CINQUIÈME OVALE

Ce groupe est des plus attrayants et des plus

animés. D'un côté on voit, par le dos, un charmant enfant dans l'acte de s'élancer à la course. Une autre, tête douce et ravissante, repose, en tenant ses jolis bras serrés avec passion autour du cou d'un beau lévrier, qu'il presse contre sa poitrine. Le ehien semble répondre, par la sagacité de son œil et le petit mouvement de son museau, à l'étreinte passionnée de l'enfant qu'il remercie ainsi à sa manière. Ce groupe est un vrai chef-d'œuvre. La tendre amitié de l'enfant pour le chien, compagnon de ses jeux, et le dévouement fidèle de l'animal y sont peints avec une vérité si parfaite qu'on ne peut se lasser de l'admirer.

GRISAILLE DU CINQUIÈME OVALE

Cette composition est un chef-d'œuvre dans son genre. Le sujet est nouveau et fort original. Junon avait encouru la colère de son époux, selon le récit d'Homère dans l'Iliade. Pour la châtier, Jupiter la suspend par les bras, devant les dieux de l'Olympe et lui met aux pieds de pesantes enclumes : « sans que les dieux (nous dit le poète) aient osé plaider en sa faveur ». C'est le moment choisi par l'artiste. On voit le beau corps de Junon toute nue suspendue par les bras, qui sont noués avec des lacets d'or et fixés au-dessus de sa jolie tête. Une superbe chevelure, souple et soyeuse, descend en ondes sur son dos. Son beau corps est vu de trois quarts. Les enclumes sont attachées à ses pieds,

reliées aussi par des fils d'or, toujours selon Homère. Ce superbe corps de femme flotte doucement dans les airs, avec une grâce si parfaite qu'on oublie sa position pénible. La vie même y est peinte avec la grâce plastique des Grecs. Cette admirable figurine de Junon (suspendue par les bras) a servi de modèle à Raphaël Mengs pour son *Andromède* de l'Escurial, après une visite qu'il fit au parloir de Saint-Paul, dont cependant il a omis de parler dans ses œuvres et ses nombreux commentaires sur le Corrège ! De cette Andromède il fit une répétition pour lord Bristol, à Madrid. Ainsi s'explique le silence de cet admirateur enthousiaste du Corrège, à propos du *Parloir de Saint-Paul.* Il est d'ailleurs historiquement constaté qu'il a visité le couvent (avec permission de l'évêque) et admiré l'œuvre magnifique avec l'enthousiasme d'un connaisseur.

SIXIÈME OVALE

On voit un jeune Amour qui tire prestement une flèche de son carquois, en tournant sa jolie tête sur son épaule. Un autre Amour, qui s'appuie contre la bordure fleurie de l'ovale, le regarde faire en souriant.

GRISAILLE DU SIXIÈME OVALE

Une jeune prêtresse, splendidement drapée d'un double chiton, est debout devant un autel. Elle

s'appuie sur une torche et verse sur le feu de l'autel un parfum contenu dans une patère. Cette figure est remplie de cette grâce exquise qui distingue les bons temps de la sculpture grecque.

SEPTIÈME OVALE

Deux Amours. L'un est vu de dos et montre aux trois quarts sa petite personne potelée. L'autre a le corps tourné de profil et sa tête fait face au spectateur. Ils s'efforcent de soulever une lance armée d'une pointe de fer. Leurs jolis corps souples sont d'une élégance enjouée.

GRISAILLE DU SEPTIÈME OVALE

On voit un vieillard assis qui soutient sa tête de son bras gauche appuyé sur le dossier de sa chaise. Il tient une gerbe de froment dans sa main droite. C'est une belle et intéressante figure, qui ferait songer au vieil Hiver dont le sein profond renferme les gerbes des nouvelles saisons.

Dans ces admirables figurines (qui servent d'ornement aux ovales) et qui semblent être une série d'allégories fantaisistes, le peintre a voulu symboliser la vie sous toutes les formes. Ces personnages d'une plasticité parlante, sont aussi des merveilles de goût et dénotent une invention inépuisable.

HUITIÈME OVALE

Un joli Amour, d'un mouvement rempli de grâce, tient dans ses petites mains les extrémités d'un arc qu'il appuie contre son genou avec un geste triomphant. Derrière lui, un autre bel enfant vu de profil, semble lui parler avec animation. Un troisième enfant paraît, à demi caché par l'épais feuillage et les masses de fruits et de fleurs qui servent de cadre à l'ovale. L'attitude du jeune Amour qui forme le sujet principal de ce tableau est d'une naïveté adorable. La grâce et la joie du triomphe brillent sur le visage et dans les yeux de l'enfant. La beauté de ces yeux grands et noirs, le sourire des lèvres épanouies, les boucles légères des cheveux folâtres qui couronnent gracieusement sa jolie tête font de ces beaux enfants une vraie joie pour les yeux.

GRISAILLE DU HUITIÈME OVALE

Un temple grec d'ordre dorique se présente à nous, soutenu par quatre colonnes et couronné d'un frontispice décoré de petits Amours. On voit sous le portique, à l'entrée du péristyle, une figure de femme se reposant sur un thyrse appuyé sur le stylobate.

NEUVIÈME OVALE

Un groupe ravissant de quatre Amours. L'un,

sur le devant, est assis sur le dos d'un grand chien qu'il guide avec deux courroies liées autour de la gueule de l'énorme animal. Rien de plus animé que le geste et la figure vue de profil de ce bel enfant, tout rempli de vigueur et d'entrain. Un autre petit enfant saisit avec grâce l'extrémité des guides; un quatrième semble vouloir précéder le cortège. La grâce, le relief, la variété des lignes, la noblesse et la beauté angélique de l'enfant posé sur le dos du chien, tant de vie concentrée en si peu d'espace, donnent à ce groupe une séduction particulière.

GRISAILLE DU NEUVIÈME OVALE

Cette grisaille représente les Parques, sous la forme symbolique de *trois anges* de la mort et de la vie. Elles ont de grandes ailes, de charmants visages de jeunes filles et semblent tenir entre leurs doigts les fils de la destinée. La composition de ce tableau est d'un caractère absolument original. Sur un fond de paysage, où fleurit l'arbre de la vie, à côté d'un tronc nu, on voit ces trois Anges de la destinée dont l'une, assise à gauche et vue de profil, tresse le fil de sa quenouille, qu'elle tient soulevée entre ses mains. Ce fil fragile, elle le passe ensuite à sa sœur (celle du milieu), qui à son tour le passe à la troisième, laquelle, assise à ses pieds dans une attitude remplie de tristesse, semble couper à regret le fil de vie. Ces Parques ailées et gra-

cieuses, drapées avec élégance, aux figures suaves, aux longues tresses soyeuses, ornées de grandes ailes blanches, offrent un ravissant symbole de la *destinée* avec les alternatives capricieuses de la vie et de la mort. Une poésie intime, qui semble émaner du cœur, ressort de ces images où rien n'est froid, ni dans l'attitude ni dans l'expression. Le Corrège, ici comme ailleurs, a rompu avec la tradition ; nous le retrouvons comme toujours poète et novateur.

DIXIÈME OVALE

Un enfant vu de dos, dont le bras, l'épaule et le superbe petit corps ressortent en plein relief à la grande lumière, tourne sa tête avec vivacité vers un autre enfant, qu'on voit de profil et qui pose son avant-bras sur le cou d'un gros chien. Ces deux têtes bouclées, tournées l'une contre l'autre, dans un entretien animé, où le premier indique au second la scène qui vient de se passer sous ses yeux, sont charmantes de naturel et d'entrain.

GRISAILLE DU DIXIÈME OVALE

Ici on voit une jeune divinité grecque, vêtue d'un long chiton talaire, serré à la hauteur des seins. Une longue draperie flotte en plis élégants derrière elle, au gré des vents qui la caressent et semblent l'envelopper dans sa marche légère, tandis qu'elle

tient un petit enfant dans ses bras étendu devant elle. Est-ce la Destinée qui marche au gré des vents et qui préside à la vie des hommes dès leur enfance? Quelleque soit l'allégorie incarnée dans cette jeune déesse, l'effet qu'elle produit éveille et caresse l'imagination.

ONZIÈME OVALE

Un gentil enfant, dont le corps (vu presque de face) et le joli genou semblent se cacher dans le fouillis de feuillage qui encadre l'ovale, est en train de tenir de ses deux mains un cor de chasse et en applique l'ouverture à la bouche d'un autre petit enfant, dont la tête seule est visible, à sa droite. Derrière lui, un petit compagnon semble observer un objet qu'il tient au-dessus de lui. La tête de ce dernier est vive d'expression et d'un grand relief.

GRISAILLE DU ONZIÈME OVALE

Encore une jeune divinité, drapée d'un chiton à manches courtes et serré sous les seins. Elle est recouverte d'une ample draperie, qui, d'un côté, retombe sur l'avant-bras. La pose de cette figure, dont le visage est vu de profil, est fort noble. Dans sa main droite, dont le bras est découvert, elle tient un globe; sa main gauche porte une torche allumée. Peut-être l'artiste a-t-il voulu figurer la lumière dela science terrestre.

DOUZIÈME OVALE

On voit un enfant de profil qui souffle avec force dans un cor de chasse dont il tourne l'ouverture vers un autre petit enfant placé devant lui; celui-ci se bouche les oreilles avec un petit mouvement de désespoir d'un comique charmant.

GRISAILLE DU DOUZIÈME OVALE

Un satyre, vu de profil, recouvert d'une peau de bête, est adossé à un tronc d'arbre. Il est sur le point de souffler dans une conque marine qu'il élève à la hauteur de sa bouche. La nature du satyre, tel que les Grecs l'ont imaginé, est parfaitement comprise et rendue. Il a les instincts de l'homme primitif, son intelligence n'a pas encore été poussée aux raffinements de la vie et aux arts plastiques, mais il commence à s'exprimer par une mélopée rudimentaire avec sa conque marine ou sa flûte de roseaux.

TREIZIÈME OVALE

Un superbe enfant, vu presque de face, tient dans ses jolies mains, levées sur sa tête folâtre, une forte tête de cerf avec d'énormes cornes, qu'il soulève d'un air triomphant. Derrière lui on aperçoit à moitié le corps et la tête d'un autre

enfant, qui regarde devant lui. A côté de l'enfant au cerf, on voit de profil le museau d'un gros chien lévrier. Les deux têtes d'animaux sont peintes avec cette vive pénétration de la nature qui marque la maîtrise du Corrège dans tous les sujets qu'il traite.

GRISAILLE DU TREIZIÈME OVALE

On voit une jeune fille vêtue d'une draperie légère ; un chiton à manches courtes serre sa taille et enveloppe son joli corps. Elle soulève délicatement les plis de sa robe, laissant à découvert le bas de sa jambe, dont l'attitude est presque celle de la danse. De son bras et de sa main droite étendue elle tient une jolie colombe, aux ailes déployées, vouée peut-être au sacrifice. Cette figurine, dont la longue chevelure retombe derrière le dos et flotte sur ses épaules, est d'un grand charme par le mouvement de sa marche cadencée.

QUATORZIÈME OVALE

Deux enfants sont groupés au milieu du médaillon. L'un appuie sa jambe droite (d'un modelé et d'un relief délicieux) contre la bordure de feuillage, tandis que par un mouvement rempli de grâce, il détourne son petit corps et sa tête du côté opposé, en levant les bras pour saisir une guirlande de fleurs et de fruits qui est suspendue au-dessus

de lui. Son petit ami le regarde faire. Un autre appuie sa petite main sur sa cuisse ; on n'aperçoit que sa tête et son bras.

GRISAILLE DU QUATORZIÈME OVALE

Ici on observe une jeune femme, vue de face, qui se tient debout drapée d'une longue robe serrée à la taille, selon l'usage des Grecs, et laissant à découvert le bras droit. Elle tient une branche de fleurs à la main ; ses longs cheveux, que la brise a dispersés en ondes sur ses épaules, ajoutent au charme de l'ensemble par l'illusion qu'ils prêtent au léger mouvement de sa personne. Jamais maître n'a aussi savamment rendu la merveilleuse beauté de la chevelure humaine, ni si bien peint son tissu léger, lustré et soyeux.

QUINZIÈME OVALE

Deux enfants, allant chacun d'un côté différent, se rencontrent en route. L'un est vu de dos et l'autre de face ; ils causent entre eux avec animation. L'enfant de droite fait effort pour retenir l'autre qui veut s'en aller du côté opposé. La grâce, la légèreté du mouvement qui marquent le type de ces deux enfants est inimitable. Ce sont des enfants dont on rêve, beaux, vigoureux, frais et souriants, et dont les yeux et la bouche sont remplis de douceur.

GRISAILLE DU QUINZIÈME OVALE

Une divinité, peut-être la Fortune, debout la tête penchée sur la poitrine. Elle porte la corne d'abondance à gauche, et dirige de sa main droite abaissée un timon posé sur une sphère. Comme les autres, elle est habillée à la grecque.

SEIZIÈME OVALE

Un joli enfant accroché par la main à une corde se balance en jouant. La moitié du corps et les jambes pendent hors de l'ovale. Un autre enfant, placé à ses côtés, pose une main sur la même corde et retient son compagnon de l'autre, avec un geste ravissant de tendresse enfantine, pour l'empêcher de choir.

GRISAILLE DU SEIZIÈME OVALE

Représente Minerve, appuyée sur une longue lance, dans une attitude martiale. Sa tête porte fièrement son casque guerrier et elle tient de sa main gauche une torche allumée, qui semble l'éclairer dans sa marche. Le maître a voulu démontrer par cette figure symbolique que la force et la sagesse sont les éclaireurs de la société. Le génie lumineux du Corrège a su interpréter les mythes des Grecs

avec la liberté de son intelligence supérieure. Par ce côté, Antonio Allegri est le seul des maîtres italiens qui ait su ressusciter les fables charmantes et les mythes lumineux de la Grèce, dans toute leur beauté. Il les fait reluire par l'éclat même de l'esprit qui les a dictés, les ranime par le souffle d'une riche et riante nature, semblables à celle des poètes qui les créèrent.

Ces fresques, qui sont encore fraîches comme au premier jour, étonnent par la fécondité de l'invention et la grâce de l'exécution. L'admiration redouble, si nous réfléchissons aux innombrables difficultés de la peinture murale.

Les procédés techniques de cet art sont assez peu connus, en général, pour qu'il soit utile de les rappeler ici ; ils feront comprendre à quel degré de virtuosité technique était déjà parvenu l'artiste de vingt-trois ans.

Pour peindre à fresque on commence par dessiner les cartons dans les proportions exactes qu'on veut donner à la peinture elle-même ; puis on modèle ces dessins en clair-obscur, de manière à pouvoir mesurer la valeur des reliefs et l'intensité des couleurs voulues, d'après les ombres et les lumières du crayon. Ces cartons soigneusement achevés, on prend le calque de tous les contours sur un papier solide et transparent. On prépare ensuite l'enduit

du mur ; on applique le papier sur sa surface encore moite et l'on y suit avec un poinçon le calque du dessin, qui se retrouve ainsi reproduit sur le mur. Les grandes difficultés commencent avec l'application des couleurs. Pour les vaincre, le peintre doit posséder une sûreté de coup d'œil et une vigueur de poignet qui égalent sa science. Première difficulté : l'enduit une fois séché, on ne peut rien changer au coloris; la fresque n'admettant qu'une première couche de couleur. Il faut donc que le peintre atteigne son effet du premier coup de pinceau. Mais il y a plus. Par le desséchement des couleurs qui se confondent avec l'enduit, il arrive que les couleurs claires deviennent sombres, et les sombres claires. L'artiste doit donc partout renverser la gamme des tons; donner de l'ombre dans la mesure où il veut produire la lumière et réciproquement. Or les nuances et les gradations des couleurs étant infinies, les renversements le sont aussi; et le peintre, pour donner l'image exacte de la nature, doit en voir la négative dans son esprit. C'est pour cette raison que les fresques sont rarement bien colorées. Celles du Corrège joignent à la solidité des corps vivants une légèreté aérienne. Elles imitent aussi bien les modèles du nu que les tons des chairs, les nuances et la souplesse des cheveux. Quant au genre de couleurs dont se sert la peinture à fresque, ce sont surtout les terres glaises. Elles résistent le mieux à la double action de la chaux et de l'humidité. Les couleurs minérales sont sujettes à l'oxydation, et les végétales subissent trop facilement l'action cor-

rosive de la chaux. Il est une dernière difficulté de la peinture murale que nous devons signaler pour faire ressortir l'habileté du Corrège. Il faut que le peintre remplisse chaque jour toute la portion du mur qui a été recouverte par l'enduit moite, trempé de chaux. Car le lendemain il trouverait l'enduit à demi séché, la couleur y pénétrerait mal et la croûte fendillée sauterait par la suite. Si au contraire la couleur est appliquée le premier jour sur l'enduit frais et humide, elle pénètre jusqu'au fond; et la fresque, faisant dès lors partie intégrante du mur, devient aussi indestructible que lui.

Telles étaient les difficultés que devait affronter le jeune artiste. Ceux qui ont vu la chambre de Saint-Paul avant ou après les Stances du Vatican et la Chapelle Sixtine, et qui ne sont pas esclaves de l'opinion reçue, devront reconnaître la supériorité de la première pour le fini et la légèreté de l'exécution.

Comment se fait-il, dira-t-on, que la remommée de cette œuvre ne réponde pas à son mérite? Il n'est pas sans intérêt de rechercher pourquoi elle est restée dans l'ombre jusqu'à nos jours. Tout nous porte à croire que son premier succès répondit à sa perfection. L'abbesse de Saint-Paul recevait alors dans ce salon une brillante société où nous trouvons des antiquaires comme Bernard Bergonzi, qui possédaient des collections d'antiquités ; Georges Anselmi et Taddeo Algarotti, poètes connus ; des gentilshommes comme Montino della Rosa et nombre d'autres qui étaient parfaitement à même de juger de la valeur

de l'œuvre. Jamais pareille peinture ne s'était vue à Parme; elle dut apparaître comme un météore éblouissant aux yeux émerveillés de ces gens de goût et de savoir. Bientôt elle devint le sujet de toutes les conversations. Les fresques de Saint-Paul attirèrent d'emblée l'attention des Bénédictins de Saint-Jean. Ils prièrent le Corrège de peindre à fresque une petite coupole, en guise d'oratoire, dans le dortoir de leur monastère. Le Corrège y peignit l'année suivante l'Apothéose de saint Benoît. Cette fresque, qui n'existe plus, excita l'admiration de toute la ville. Ce que voyant, les fabriciens de Saint-Jean offrirent au peintre de décorer leur coupole. Tout cela prouve assez le grand éclat que firent de leur temps les fresques de Saint-Paul.

Toutefois le cercle joyeux présidé par l'aimable abbesse devait se disperser d'un moment à l'autre. En 1524, le couvent fut fermé par ordre du pape, alors possesseur de la ville, et, comme nous l'avons vu, l'abbesse mourut bientôt après.

A partir de ce moment, la belle Diane avec ses bosquets enchantés et son délicieux cortège d'enfants entre dans la nuit, comme Armide et ses jardins magiques après la fuite de Renaud. Personne n'en parle plus. Vasari, qui d'ailleurs est aussi mal informé que possible sur la vie et les œuvres d'Allegri, ne dit rien de la chambre de Saint-Paul parce qu'il en ignore l'existence.

Parmi ceux qui ont contribué à faire la réputation d'Allegri, il faut compter au premier rang Ra-

phaël Mengs. Il nous a laissé sur lui un livre remarquable où il décrit au long toutes ses œuvres; mais il n'y souffle mot de la chambre de Saint-Paul. Serait-ce qu'il ne l'a point vue ? Nous savons, au contraire, par une lettre [1] adressée à son ami le chevalier d'Azzara et publiée depuis sa mort, qu'il l'a visitée. A quoi donc attribuer ce silence ? Un fait insignifiant en apparence nous en donne une raison plausible. Nous apprenons par ce même chevalier d'Azzara que Raphaël Mengs prit pour modèle d'une *Andromède* (peinte pour l'Escurial) la ravissante figurine de la Junon du Corrège, suspendue par les bras et peinte en grisaille dans la chambre de Saint-Paul. Dès lors, tout s'explique. Raphaël Mengs a omis de mentionner ces fresques pour ne point mettre le public sur la trace de son modèle. La clôture du couvent, du reste, semblait le garantir et le mettre en sûreté contre toute curiosité indiscrète. Le silence du critique devait ainsi couvrir le vol du peintre. Il pensait sans doute qu'Allegri était assez riche pour qu'un admirateur passionné pût lui dérober un motif sans lui faire

1. Raphaël Mengs est né en 1708, mort en 1779. La lettre citée par le chevalier d'Azzara n'a donc été publiée que huit ans après sa mort (1787). Voici le texte de la lettre de Mengs au chevalier d'Azzara à propos des *grisailles* de Saint-Paul. « Je dois vous ap- « prendre que par faveur du très excellent Da Liano, j'ai pu voir « certaines peintures faites *en clair-obscur*, qui se trouvent au cou- « vent des religieuses de Saint-Paul, qui sont toutes copiées et « imitées de l'antique, et qui ressemblent par l'excellencc de l'exé- « cution à celles de Raphael et des ses meilleurs élèves. » On observera que pas un mot n'est dit des *peintures murales*, qui forment l'ornement principal du parloir de l'abbesse. R. Mengs ne semble préoccupé que de faire accroire à son ami que les « grisailles de Saint-Paul étaient copiées de médailles antiques », sans doute pour justifier le profit que lui-même en avait tiré.

tort, et se faire un festin d'une miette tombée de sa table.

La chambre de Saint-Paul marque le premier pas décisif du Corrège dans la carrière du grand art, qu'il devait parcourir si rapidement et avec tant d'éclat. Il a excellé dans la peinture à l'huile, mais c'est dans la peinture murale qu'il a fait preuve du plus grand style et mis en œuvre ses plus vastes pensées.

La *Chasse de Diane* ne révèle pas seulement un style magistral, mais encore un complet affranchissement de toute convention. Allegri s'y montre aussi dégagé de la raideur hiératique que de la soi-disant ligne classique et académique cultivée par Raphaël. Figures, poses, gestes, motifs sont pris dans la nature ; et cependant le tout est transformé par un souffle de grâce et de joie merveilleuse. Il part toujours de la nature et arrive toujours à l'idéal ; car son art lui vient d'une observation profonde, et son inspiration d'une âme exquise. Quelques médailles antiques, quelques camées, quelques statues grecques, entrevues à Mantoue, suffirent sans doute pour lui révéler le secret de l'art ; quant au reste, il l'a tiré de lui-même. Car où trouver ailleurs ces gestes adorables, ces têtes ravissantes, ces nymphes parfumées dont la blancheur se perle d'une rosée immortelle ? Où retrouver cette phosphorescence de l'esprit dans les yeux, ces candeurs, ces extases de l'âme qui voit le divin ?

Devant ces créations, nous sentons que le maître a tiré ce monde de son génie et de son cœur. Mais sa présence a quelque chose de si réel, de si persuasif, qu'il nous semble bien plus qu'une chimère de l'imagination. Nous nous plaisons à croire qu'il existe quelque part et nous nous écrions involontairement : « Le bonheur n'est pas un rêve, puisqu'il nous sourit à travers la beauté et la profondeur du sentiment ; l'idéal n'est pas impossible, puisqu'il sait être si naturel ! »

CHAPITRE IV

Plein jour dans le génie du Corrège. — Fusion de l'esprit hellénique et de la philosophie chrétienne. — Son mariage avec Jéromine Merlini. — Portrait de celle-ci deviné d'après les *Madones* d'Allegri. — Caractère de leur amour, intensité de leur union. — Les Madones du Corrège. — Autres tableaux. — Travaux préparatoires pour la coupole de Saint-Jean et du Dôme. — Il achève les fresques du Dôme pendant que la peste sévit à Parme. — Mort de sa femme. — Il revient à Corrège. — Ses dernières œuvres et sa mort.

C'est le propre des grands artistes de la Renaissance et de tous les esprits supérieurs qui ont vécu depuis, d'avoir dû s'assimiler à la fois le génie hellénique et l'esprit du christianisme. Ces deux courants contiennent ce que l'humanité a produit de meilleur : d'une part la science du vrai et du beau; de l'autre la vie spirituelle et la grande religion de la charité. Dans le Corrège, la fusion de ces deux mondes, en apparence si opposés, et dont la lutte incessante constitue le fond même de l'histoire depuis deux mille ans, s'est opérée sans effort, et d'une manière si naturelle qu'elle semble s'être faite avec l'éclosion même de ses facultés. Il était de ces natures qui ne peuvent apercevoir le vrai que sous la forme du beau et pour lesquelles

il n'y a d'art qu'au service de la noblesse humaine. Dès ses débuts nous le voyons peindre avec le même bonheur des sujets mythologiques et des sujets chrétiens. L'union de l'esprit antique et moderne est si parfaite en lui qu'on retrouve une grâce tout hellénique dans ses vierges et une douceur, une tendresse toute moderne dans ses nymphes et ses déesses.

Néanmoins nous pouvons affirmer que si l'aimable esprit grec a présidé à l'aurore de son génie, une haute philosophie, née de l'essence même du christianisme, domina son plein jour.

Nous avons tenté de décrire cette aurore de jeunesse, de joie vive et d'innocence enjouée qui éclate dans la *Chasse de Diane*, et se répand dans les feuillages encore humides de rosée, avec tous ces beaux enfants, que le sourire de la déesse semble avoir évoqués.

Après eux, viendront, à l'appel du maître, les Antiope, les Io, les Léda. Ce sera alors son plein jour, éclairé par le grand soleil de la Grèce et de l'Italie. A la lumière de ce jour éclatant, le monde de la fable antique apparaît de nouveau sur le sein verdoyant de Cybèle. Mais au-dessus de ces jeux d'une imagination riante s'élèvent ses plus hautes créations. Nous y reconnaissons la grande épopée chrétienne, dans une splendeur à la fois inaccoutumée et familière qui la rapproche de nos yeux. C'est la *vie nouvelle* tant rêvée par les poètes du moyen âge, la grande palingénésie si souvent annoncée, rendue visible par le pinceau. C'est la doctrine

du Christ, librement interprétée dans une Vision éblouissante par un amant du beau, pour qui toute pensée se traduit en un symbole radieux. Nous imaginons que Platon aurait ainsi vu et interprété l'Idéal chrétien, s'il avait connu le divin Maître.

Tel fut le plein jour dans le génie du Corrège. Nous avons déjà touché à ces merveilles dans l'*Introduction* et nous y reviendrons au dernier chapitre; bornons-nous pour le moment à suivre le développement du maître dans sa vie intime. Le Corrège fut à la fois penseur, artiste et croyant ; âme, pensée, imagination, furent d'accord chez lui. Par *foi* nous n'entendons pas un dogme abstrait et absolu, mais cette identification de l'âme avec son idéal qui fait que, pour elle, il est plus réel que la réalité. Celui qui aime croit et se réjouit. Le doute est le fait des âmes faibles, qui n'aiment qu'à demi et vivent dans la crainte éternelle d'une déception. Les grandes âmes croient en elles-mêmes ; leur foi se communique aux autres par sa seule radiation. C'est ce qui advint au Corrège, comme à d'autres grands esprits. Il inspira une foi entière et une passion profonde à une âme souffrante qui n'avait jamais connu l'amour, et languissait dans l'ombre comme une fleur sans soleil. Ces deux êtres, qui devaient s'aimer pour la vie, se comprirent et s'aimèrent du premier regard.

Jéromine Merlini (c'est le nom de la jeune fille qui fut ensuite la femme du Corrège) était une de

ces créatures exquises, sensibles et frêles, qui ne semblent pas faites pour vivre et prospérer ici-bas; une de ces natures qu'un souffle replie sur elles-mêmes, et qui soupirent après une autre existence, parce qu'elles ne trouvent dans celle-ci ni paix ni satisfaction, mais plutôt ennui et dégoût. Le mirage lointain d'une autre vie semble fasciner ces êtres timides et les attirer vers l'autre rive, où leur sourit l'espoir d'un avenir lumineux.

Telle était sans doute la disposition d'esprit de la jeune Jéromine au moment où elle rencontra le Corrège.

Enveloppée d'une sombre mélancolie, le cœur oppressé par une tristesse irrémédiable; absorbée par des idées noires et déclinant à vue d'œil, elle semblait vouée à la mort. Fille unique d'un écuyer du duc de Mantoue et orpheline à quinze ans, elle avait fait un testament par lequel elle léguait sa fortune à ses oncles.

C'est alors qu'un heureux hasard lui fit rencontrer le Corrège : et il paraît qu'elle aperçut dans les yeux du jeune maître un rayon de vie qu'elle n'avait jamais trouvé ailleurs. Dès ce jour, elle se ranima; les couleurs revinrent à ses joues et le sourire éteint à ses lèvres. La fleur à demi fermée se redressa sur sa tige et se rouvrit au soleil de l'amour.

Bientôt après cette rencontre, le jeune Allegri demanda en mariage la demoiselle Merlini. Elle avait quelque bien, et était de naissance noble à en juger par la position dont jouissaient ses parents

à la cour de Mantoue. La main de la jeune fille lui fut accordée et l'union suivit de près les fiançailles. Ce mariage fut des plus heureux. Il comblait tous les désirs, toutes les aspirations du jeune couple. Quatre enfants (un garçon et trois filles) scellèrent cette union. Leur amour ne cessa point. Leur vie domestique, égayée de leurs beaux enfants, a dû être l'image du plus inaltérable bonheur.

Un portrait nous manque de cette femme charmante, qui fut la compagne bien-aimée du Corrège. Nous pouvons cependant, sans trop de hardiesse, en chercher l'image dans les traits de ses plus suaves Madones, peintes après l'époque de son mariage, qui eut lieu en l'année 1520.

Délicate et frêle (âgée à peine de 15 ans), Jéromine Merlini offrait sans doute dans sa personne et son attitude un type d'une parfaite distinction.

De grands yeux bruns tendres et lumineux flottant dans une douce rêverie, encadrés par un visage ovale; un nez fin et modeste, se reliant avec grâce à une bouche vermeille, aux coins relevés par un sourire timide; un front élevé et noble, siège de belles pensées; voilà comment nous nous figurons la femme du Corrège.

Le mariage a souvent été appelé « le tombeau de l'amour ». Par une rare exception aux règles ordinaires, le mariage d'Allegri avec la demoiselle Merlini eut le charme de fiançailles indéfiniment prolongées. Cet amour s'éleva dans leur vie, comme une symphonie, où les voix émouvantes du monde

visible semblaient s'unir aux voix mystérieuses d'un immense au delà.

Tels furent les rapports du Corrège avec sa femme. Ces rares alliances raffermissent l'idéal et enveloppent la vie du voile ondoyant de « Maïa » qui prêtait à chaque objet l'irisation et la beauté séduisante de l'Aurore.

Seul parmi les artistes, Allegri eut ce bonheur. Le rude et superbe Michel-Ange rêva, lui aussi, l'amour noble et passionné, en adressant des sonnets platoniques à la dame de son cœur, la belle Victoria Colonna. Le doux Raphaël n'eut qu'un amour banal, quoique passionné. Le beau Léonard, aimable et splendide, vécut en sphinx indéchiffrable; personne ne pénétra jamais dans sa vie intérieure. Bon vivant et débonnaire, le Titien buvait à longs traits dans la coupe enivrante de la vie ; toujours en train de bonnes fortunes, sans sérieux comme sans idéal. La femme du Tintoret est effacée par l'image d'une fille chérie, dont la mort causa au peintre un chagrin cuisant.

Mais la femme du Corrège fut l'ange de son foyer, la gardienne souriante de sa vie, partageant ses peines et ses plaisirs avec l'homme de son choix. Jamais ces deux êtres ne se quittèrent, sinon par quelque inévitable nécessité. Dans ses courts voyages, dans ses longs séjours à Parme, la femme du Corrège l'accompagnait toujours. Elle et ses beaux enfants étaient ses uniques joies, en dehors de son art bien aimé. Pour des êtres de cette nature, passionnés et tendres, l'amour augmente à

chaque jour par l'habitude et la possession. Chaque instant ajoute à sa force par un nouveau charme de tendresse et un nouveau souvenir.

C'est à cette époque de sa vie que le Corrège a produit ses plus belles œuvres. Dans ses premières années déjà il avait fait preuve d'un désintéressement profond et d'une entière pureté de sentiment. Avant son mariage il a peint entre autres deux tableaux ayant pour sujet les fiançailles de sainte Catherine. L'un de ces tableaux se trouve au Louvre, l'autre à Naples. Il offrit le premier à sa sœur (1519)[1] comme cadeau de noce, et donna le second à une pauvre femme, qui l'avait soigné pendant une maladie, comme témoignage de sa gratitude.

Ces deux tableaux ont un accent de candeur et de sincérité qui produit sur les cœurs simples les effets les plus émouvants.

On raconte, à propos du premier, que six jeunes filles en furent tellement émues qu'elles entrèrent au cloître pour le reste de leurs jours, espérant sans doute y retrouver les joies pures et célestes qui se révèlent dans ce tableau. Il est indéniable que les vierges et les saintes femmes du Corrège sont entourées d'une auréole de candeur qui leur donne un accent à part. Ces âmes tendres et passionnées nous intéressent par les dons du cœur. Les traits de leurs belles figures, moins parfaits peut-être que ceux des vierges de Raphaël, ont cependant plus d'expression. Ces dernières, reines

1. Le jeune Allegri s'engagea à cette occasion à doter sa sœur d'une somme de 100 écus en or.

splendides et délicates, semblent se tenir à distance de nous. C'est à peine si elles savent s'émouvoir pour l'enfant qu'elles tiennent dans leurs bras. Nous les admirons; elles ne nous touchent pas, Les vierges du Corrège, au contraire, nous touchent comme une mélodie murmurée au berceau et qui nous rappelle la voix d'une mère. Elle renferferme à la fois les souvenirs les plus tendres et des espérances infinies.

Une douce clarté enveloppe ces vierges pures, sourit sur leurs lèvres, qui semblent embaumées de tout le miel de la maternité. L'amour du bien qui les pénètre rayonne de leur front et nous attache à elles par un mouvement de sympathie spontanée. Si le type de ses *Vierges mères* nous ravit et nous touche, que dirons-nous de ces petits enfants, de ces anges du Corrège, au sourire ensoleillé, qui se balancent légèrement dans l'éther, se roulent dans les nuées et s'y meuvent avec la liberté des oiseaux dans l'air ? Les anges du Corrège sont une des merveilles du monde ! Il en a peint de tout âge et dans les poses les plus gracieuses, toujours beaux et rayonnants. Leurs grands yeux lumineux dilatés, leurs jolies têtes, entourées de boucles d'or nous invitent à la plus pure joie. Ce sont de vrais messagers célestes, ministres des plus pures consolations. Le Corrège semble se complaire dans la pure nature enfantine. Des centaines d'anges entourent le Christ transfiguré dans la splendeur de son ciel.

Ce sont des archanges et des anges qui annon-

cent, qui accompagnent et qui suivent la Vierge bien aimée, dans sa divine apothéose, et qui semblent rayonner de joie à la vue de son bonheur. Ce sont encore des anges qui président au berceau de Jésus et le consolent au moment de son angoisse mortelle, au jardin de Gethsémané. Ce sont des anges qui entourent les apôtres transfigurés eux-mêmes dans la gloire du Seigneur. Ils président aux conseils des PP. de l'Église et aux travaux des Évangélistes, au moment de leur plus belle inspiration. L'ange, selon la poétique tradition chrétienne, est la divinité tutélaire de l'homme bon. Pénétré du sens profond de cette tradition, le Corrège a placé des anges (figurant *l'esprit du bien*) à côté de tout vrai bonheur et de toute noble inspiration.

La venue du Corrège à Parme marque une ère nouvelle dans l'histoire de l'art. C'est le plein jour radieux et souriant qui succède à la nuit du moyen âge. Il y apporte, par son merveilleux génie, la lumière éclatante d'un idéal complet et conscient. Avant lui, çà et là dans la ville de Parme, on trouvait quelques peintures hiératiques[1]. Rien cependant d'assez remarquable pour faire école. — Les mœurs turbulentes et les troubles constants dont la ville avait été le théâtre, avaient trop souvent

1. Les vieilles églises y sont intéressantes, surtout le Baptistère qui est de très ancienne date et fort beau. Les portes sont en bronze sculpté, figurant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Des peintures murales en ornent l'intérieur. Ces fresques, fort remarquables, dans leur genre, remontent à une époque antérieure à celle de Giotto ; c'est-à-dire aux environs de 1260.

détourné les esprits du courant paisible de l'art. Par une cause ou par l'autre, Parme était toujours restée un peu en dehors du grand courant de la Renaissance italienne ou n'y avait pris qu'une très faible part. Il y avait cependant parmi les seigneurs et les savants parmesans quelques fins appréciateurs de l'antiquité, tout prêts à encourager les reproductions artistiques faites d'après les beaux modèles de l'antiquité. Sous l'influence de ces patrons, se forma l'habile modeleur Begarelli. C'est lui dont les groupes en plâtre excitèrent l'admiration de Michel-Ange, qui, en les voyant s'écria : « Si cette terre devenait marbre, gare aux statues antiques ! » Begarelli était contemporain et ami du Corrège. En jugeant du *savoir plastique* de ce dernier par les formes accomplies et ravissantes dont il a su orner la Chambre de Saint-Paul, au début de sa carrrière à Parme (1518), on peut affirmer qu'il était déjà passé maître dans l'exercice de l'art plastique, avant sa rencontre avec Begarelli. Ce qui est sûr, c'est qu'Allegri modelait lui-même avec une habileté extraordinaire ses groupes et ses figurines en plâtre. Il mettait ensuite en place ces mêmes groupes, dans la situation que les personnages imaginés devaient occuper dans la fresque. Ces groupes plastiques, qu'il tournait et retournait à volonté, l'aidaient à peindre, à comprendre et à préciser le clair-obscur, à le fixer définitivement dans la composition de ses cartons. Il s'en servait ensuite pour ses *fresques*, qui nous étonnent comme des merveilles de savoir. Ainsi furent composés ces

groupes d'anges et d'archanges qu'on voit peints avec une si grande vérité sur la voûte du dôme.

La période de sa vie qui suivit l'exécution des fresques de Saint-Paul fut la plus brillante de son existence. Elle fut marquée par une incomparable activité, qui ne devait cesser qu'à sa mort. Les commandes lui venaient de toutes parts. Ses amis l'aimaient pour son caractère, autant qu'ils l'admiraient pour son génie croissant.

Mais reprenons dans l'ordre chronologique la narration des événements de sa vie, qui sont marqués par les dates de ses œuvres. Cette même année, celle de son mariage, 1520, il peignit plusieurs tableaux à l'huile, et dans toutes ces Madones on devine des réminiscences de sa jeune femme. On la soupçonne notamment sous les traits de la *Bella Zingarina*, *la Madonna della Cesta* et d'autres encore. Revenu à Parme vers la fin de cette même année, il y peignit deux belles fresques. L'une représente « la Vierge et l'Enfant », l'autre « l'Annonciation ».

Les Bénédictins avaient été très satisfaits de « l'Apothéose de saint Benoît » que le Corrège avait peinte au dortoir de leur monastère. Ils lui proposèrent de peindre la coupole de l'église de Saint-Jean, commission assez importante pour demander une longue réflexion. Allegri, modeste comme il était, hésita d'abord, et n'accepta la proposition ainsi faite qu'après mûre délibération.

Il s'agissait, nous l'avons dit, de l'église de Saint-Jean. La vision apocalyptique de l'apôtre, le mys-

tère de la vie future, l'idéal transcendant de l'humanité transfigurée dans la personne du Christ, tout cela lui apparut sans doute dans une sorte d'éblouissement. Il dut être au premier moment comme foudroyé sous la grandeur et l'éclat du sujet; pour un temps, il douta de lui-même et resta découragé. Ces hésitations, ces doutes vis-à-vis des grandes entreprises sont surtout le propre des grands esprits. Mieux que les autres, d'emblée, à la première heure, ils sondent avec la clairvoyance du génie les difficultés du sujet qu'ils ont conçu. La nécessité d'imaginer des types choisis et de les exécuter selon les exigences de l'idéal s'impose à eux comme la *nécessité* d'une loi naturelle. Le doute cesse et la lumière se fait dès que leur esprit a embrassé le détail de l'œuvre entière, qui paraît alors devant leurs yeux sous sa forme définitive. Le Corrège, au cas échéant, devait créer tout un cycle nouveau de personnages divins, pour composer l'épopée qui brillait devant son esprit créateur. De nouveaux types, de nouvelles physionomies étaient nécessaires pour annoncer aux hommes une nouvelle ère de l'humanité, aussi bien qu'une époque plus lumineuse dans l'art. Il accepta enfin, quand il crut pouvoir faire honneur à son sujet, et s'engagea formellement par contrat réglé à peindre la coupole de Saint-Jean (1520).

On apprend par les livres de comptes du monastère de Saint-Jean qu'il fut stipulé entre le prieur des Bénédictins et Allegri, au mois de juillet 1520, que ce dernier devait recevoir le prix de cent

trente ducats en or pour l'œuvre commandée; dont trente lui furent accordés par anticipation le 6 juillet de la même année. Ce qui fait supposer que le grand peintre avait déjà préparé ses cartons et se trouvait à même de commencer son œuvre. Aux difficultés ordinaires s'ajoutaient, pour l'exécution des fresques de Saint-Jean, la difficulté d'y voir clair. De fait l'église est si sombre, qu'il était impossible au maître d'y travailler, sinon à certaines heures de la matinée, et alors seulement aux jours les plus clairs. Avec l'énergie et la persévérance, le génie sait vaincre les plus grandes difficultés. C'est ce que le Corrège nous a prouvé. Ses études préparatoires furent profondes et consciencieuses comme toujours.

On conserve encore d'ici et de là de très beaux dessins et des cartons remarquables qui prouvent combien de *variantes* il faisait sur la même figure, avant de fixer le type définitif de ses créations. Il y a certaines figures d'apôtres, à poses différentes, qui se trouvent esquissées et refaites jusqu'à dix fois! Il cherchait à exprimer dans toute leur simplicité le sublime et le beau, sous leurs plus nobles traits. Il n'y a que les Grecs qui aient ainsi conçu l'art; c'est-à-dire en faisant vivre chaque type qu'ils représentaient par le fond même de son esprit, en créant un parfait accord entre la forme et le fond.

Pour que l'église de Saint-Jean eût le plus d'éclat possible, en même temps que le Corrège, un autre artiste, Girolamo Mazzola, dit le *Parmigianino*, fut invité à orner de peintures murales deux

chapelles latérales de l'église de Saint-Jean. Le jeune Parmesan, quoique âgé de 19 ans, commençait déjà à se faire connaître. D'un talent prompt et vif, il appartenait à une famille de Parme où on était peintre de père en fils. A la grâce du pinceau il alliait une merveilleuse facilité dans la mise en œuvre. D'autre part, comme caractère, c'était l'opposé du Corrège. Capricieux et frivole autant que l'autre était sérieux et profond, il aimait le luxe, courait les aventures, homme étrange et désordonné, contrastant du tout au tout avec le sobre et modeste Allegri.

Le Corrège était dans le premier feu de la composition préparatoire en vue de cette grande œuvre, quand Parme fut assaillie par les armes étrangères. C'était un moment de trouble pour toute l'Italie et la ville de Parme dut s'en ressentir. L'alliance entre Charles-Quint et le pape venait de se faire. La ville était remplie d'hommes d'armes et de tumultes. Les milices des alliés menaçant Parme au dehors, et les boulets tombant dans l'église même de Saint-Jean, le Corrège voulut rejoindre sa famille et se réfugier dans sa ville natale pour fuir les dangers du siège [1]. Les auxiliaires du pape eurent le dessus et Parme fut soumise au régime pontifical [2].

1. Pour faire ce voyage, il reçut un acompte de huit ducats en or, sur le prix de l'œuvre commencée. Avec cet argent, il acheta une monture qui lui servit pour son voyage.

2. L'année 1521, Parme, qui était alors occupée par les Français, fut assiégée par les troupes des alliés (Allemands, Espagnols et Ita-

Pendant son absence, le Corrège fit plusieurs de ses plus beaux tableaux : *l'Antiope endormie*, *l'École d'Amour* furent le fruit de ses loisirs. Si l'on compare la peinture murale et la peinture à l'huile au point de vue de la difficulté, celle-ci n'est qu'un jeu d'enfant. Aussi le maître ne put-il dérober que de rares instants à son grand œuvre, pour les dédier à la composition de ses nombreux tableaux.

L'année 1522, il était de retour à Parme, se vouant avec une ardeur extrême à l'exécution des fresques de la coupole de Saint-Jean. La beauté de l'œuvre et le génie de l'artiste inspirèrent une telle confiance aux Bénédictins qu'ils lui proposèrent, dès lors, d'entreprendre la peinture de la grande coupole du Dôme de Parme. Ils voulurent même qu'après avoir examiné l'emplacement des futures fresques le Corrège leur fît un devis de son œuvre.

Allegri visita l'intérieur de la cathédrale, en compagnie des *fabriciens du Dôme* (parmi lesquels se trouvait le marquis Montino della Rosa) et demanda pour prix de l'œuvre mille deux cents ducats en or. — La dite somme lui fut accordée par contrat signé le 3 novembre 1522. — Il fut stipulé encore qu'il lui serait payé en plus cent ducats pour les dorures, plus les frais pour l'érection des échafaudages.

liens). Sous les ordres de Prospero Colonna et du marquis de Pescara, ils soumirent Parme au nom de Léon X. La ville, qui avait subi les épreuves du blocus, fut alors pillée et saccagée au milieu du désordre le plus affreux. (*F. Guicciardini*, lib, XI, cap. V., p. 214.)

Étant surchargé de besogne, il ne commença l'œuvre que plus tard. Il est probable, cependant, qu'il put préparer les cartons dans l'intervalle et composer les groupes pour sa grande Épopée de l'*Assomption*. Il y aura sans doute dédié les heures nombreuses où il lui était impossible de peindre dans la sombre église de Saint-Jean, surtout aux jours où il faisait noir.

La coupole de Saint-Jean ayant été terminée dès cette année même (1522), le Corrège fut obligé de peindre à fresque la grande chapelle de la même église. On lui demandait un *Couronement de la Vierge* qu'il exécuta dès lors. Cette fresque représente la Vierge assise sur les nuées à côté de son fils, lequel dépose sur sa tête une couronne d'étoiles lumineuses, qu'une blanche colombe vient d'effleurer. Des saints, des archanges, des patriarches et des bienheureux entouraient le groupe principal. Des têtes d'anges ressortaient sur le fond clair de l'atmosphère transparente. L'attitude de la Vierge, modestement penchée, et celle de respect filial que marque le geste de Jésus sont d'une grâce et d'un sérieux inimitables. Ce groupe ravissant forme le centre du tableau. La face de la Vierge brille d'une sérénité et d'une beauté adorables; ses beaux bras croisés sur la poitrine et ses blanches mains donnent à l'ensemble de son expression un charme de candeur et d'humilité tout particulier [1].

1. *Le Couronnement de la Vierge*, c'est-à-dire *le groupe central* de cette grande composition qui se trouvait à l'église de Saint-Jean, a été transporté dans son intégrité au fond de la *biblio-*

Cette belle fresque, comme aussi les « pendentifs » et les arcs qui soutiennent la voûte de Saint-Jean (commencée en même temps que le *Couronnement de la Vierge*) ne furent terminés qu'en l'année 1524. — Au mois de janvier, le reste de la somme qui lui était due pour l'ensemble de l'œuvre (c'est-à-dire 262 ducats en or) lui fut payée et le Corrège, en signant son nom, se dit *satisfait* du payement.

Il fit, encore à cette même époque, sans rémunération, et pour son bon plaisir, le ravissant saint Jean qui est peint à fresque dans la lunette au-dessus de la porte à l'entrée de la sacristie. Il peignit aussi de son propre mouvement le beau tableau à l'huile de la *Déposition de Jésus* et le *Martyre de saint Placide et de sainte Flavienne*. De leur côté les Bénédictins voulurent l'admettre, en témoignage de respect, parmi eux dans la *confrérie du Mont-Cassin*. La lettre existe (citée par Muratori où on lui donne ce titre d'honneur [1].

A cette époque seulement le Corrège, ayant terminé ces œuvres importantes, put se dédier avec toute l'énergie de sa grande intelligence et de son

thèque de la ville de Parme. On peut l'admirer aujourd'hui encore. Ce groupe est le dernier mot de l'art dans la peinture à fresque.

1. Voici un fragment de la lettre fort gracieuse, citée par Tiraboschi et par Pungileoni, par laquelle Antonio Allegri fut admis comme agrégé à la confrérie des moines du Mont-Cassin.

« Egregio viro M. Fra Antonio Leto de Corrigia, nec non genitoribus, consorti ac liberis salutem in Domino. Meretur vestræ devotionis affectus ac piæ intentionis fervor, quem erga congregationem nostram ac specialiter ad monasterium S. Joannis Evangelistæ de Parma vos habere et ejusdem monasterii Prioris relatione didicimus, ut vos inter singulares nostræ congregationis devotos inscribamus, etc. » *Memorie istoriche di Antonio Allegri, Tiraboschi*, vol. II, p. 169.

profond savoir à l'exécution des fresques de la cathédrale. C'est ce qu'il fit pour de bon, vers l'an 1526. Il reçut le premier payement pour ladite œuvre, le 29 novembre 1526[1]. Dès lors il ne la quitta plus avant de l'avoir achevée. Nous l'avons dit, la composition de cette grande fresque et les études préparatoires étaient commencées depuis longtemps. Par la majesté et l'admirable disposition des personnages saints ou angéliques qu'il sut inventer, cette œuvre dénote une conception plus haute et plus vaste que toutes celles qui l'ont précédée dans l'histoire de l'art. Au surplus l'artiste, dans sa solitude de Parme, n'eut pour s'inspirer que sa propre pensée. Lanzi dit avec vérité en parlant de la merveilleuse coupole de la cathédrale : « Chacune de « ses figures offre à l'œil quelque chose de neuf « par l'incroyable variété qui se trouve dans le « raccourci de chaque pose. C'est rare (ajoute « l'historien de l'art) qu'une tête vue en dessus « ou en dessous, qu'une main, qu'une figure en« tière ne se meuvent pas avec une grâce qui paraît « sans égale. En dessinant des corps vus de bas en « haut, genre que Raphaël a évité, il a su vaincre « les difficultés qui restaient encore à surmonter « après Mantegna; c'est par lui seul que cette par« tie de la perspective parvint à un si haut degré de « perfection. » Aussi par quels prodigieux efforts d'étude et d'application persévérante ce divin génie n'a-t-il pas su vaincre les difficultés que l'artiste

1. Ce document existe aux archives de Parme.

rencontre sur son chemin [1] ! Mais la patience du génie est à la hauteur de sa foi. Dès l'aube le Corrège était à l'œuvre, terminant les esquisses, des-

1. Les dessins et esquisses du Corrège au lavis et à la sanguine sont surtout intéressants en ce qu'ils nous aident à pénétrer toujours davantage dans les procédés par lesquels il a su atteindre à la perfection. C'est en répétant la même figure plusieurs fois, en diverses attitudes et en des poses variées, que le maître s'appliquait à atteindre son idéal. Ce sont évidemment les fresques de la coupole de la cathédrale de Parme qui ont surtout préoccupé le Corrège, à en juger par le nombre des esquisses qui ont trait à cette grande composition. Mariette, en décrivant la collection de M. Crozat, parle de certaines têtes au pastel, dessinées sur de grands carrés de papier, joints ensemble à cet effet. Il y vit *douze* variantes de saint Jean-Baptiste et *dix* de la Vierge de la cathédrale. Le P. Resta avait collectionné nn grand nombre de ces dessins dont il parle avec admiration. Parmi les plus remarquables étaient des groupes *trois fois variés,* représentant les personnages et les apôtres qui entourent la Vierge de l'Assomption.

Jadis une riche collection de ces dessins se trouvait à Modène et à Urbino, comme aussi chez le marquis Altovrandi de Bologne (Pungileoni, *Vita del Correggio*, vol. I, p. 17). Parmi ces derniers se trouvaient des variantes, sous plusieurs formes, des saints patrons de Parme, représentés ensuite par lui dans les pendentifs de la cathédrale. On observe parmi ceux-ci une transformation d'âge et d'attitude, qui font différer du tout au tout la première pensée de l'artiste de sa dernière conception. Le dessin surtout qui représente saint Thomas est corrigé et recorrigé à plusieurs reprises par la main du maître. D'autres dessins représentent *les groupes d'anges* qui entourent la Vierge de l'Assomption. Des *variantes* diverses représentent aussi les apôtres, les jeunes enfants et les adolescents qui étaient destinés à orner la frise de la cathédrale de Parme. Le comte M. Zini possédait aussi une variante au crayon rouge d'un groupe d'anges pour servir à orner la coupole de Parme.

Le duc d'Arundel possède d'autres dessins précieux, parmi lesquels il y a un saint Jean dont un petit ange embrasse le genou. Quantité de ces dessins précieux ont disparu. Heureusement quelques-uns sont conservés à la galerie des Uffizi de Florence, parmi lesquels le plus intéressant peut-être est celui qui représente le « *Couronnement de la Vierge* » dont nous venons de parler, et dont le groupe central seulement subsiste à la bibliothèque de Parme. Parmi les dessins du Louvre, il y en a bon nombre de fort intéressants provenant de la collection de Modène et de M. Mariette, surtout une étude remarquable qui représente *la vierge assise sur les nuages et portée par trois anges*. Elle est vue presque de face, la tête de trois quarts, les mains croisées sur la poitrine. Cette esquisse est peut-être la première pensée du Corrège pour la fresque de l'Assomption, à la cathédrale de Parme, celle qui, en somme, fut son œuvre capitale. Un autre dessin fort intéresant, à *la sanguine*

sinant ses cartons, et composant les groupes en plâtre qui devaient ensuite lui servir de modèles. Quand il les avait mis en place à loisir, il les contemplait du haut de son échafaudage ou du fond de l'église pour en juger l'effet général et observer les nuances du clair-obscur. Quant à son coloris, qui tient du merveilleux, le maître devait l'improviser sur place ; se tenant pour l'exécution de l'œuvre dans une position fort incommode, c'est-à-dire couché sur le dos pour la plupart du temps, sur l'échafaudage qui lui servait de support. Dans ces fresques merveilleuses, dont il varia les fines nuances par des gradations insensibles il a su donner le plus étonnant clair-obscur en pleine lumière. Il atteignit ainsi l'effet le plus vrai et le plus éblouissant.

Tout est peint et représenté par le Corrège dans la vérité même de la situation. Par son sentiment exquis de la forme et sa profonde connaissance de l'anatomie, joints à un goût parfait et à une finesse esthétique incomparable, il a plutôt indiqué que précisé les contours de ces créatures éthérées que nous admirons. Il donne ainsi aux corps le relief et la substance de la vie, tout en leur prêtant la légèreté fluide d'êtres aériens. On sait qu'en réalité les contours des objets en peinture sont fictifs, et ne sont que des taches de couleur fondues avec d'autres, que les plans s'étagent, que les tons

(destiné à orner la frise de la coupole de Saint-Jean à Parme), représente *un enfant ailé, assis, et tenant un aigle.* (Voy. Notice des dessins et cartons exposés dans les salles du Louvre, Paris.)

s'opposent selon des lois qui ne tiennent pas à la pure géométrie, mais aussi au jeu de la lumière dans le prisme de l'air. Le Corrège a compris tout cela d'emblée. Il nous présente les objets dans toutes les intensités imaginables de relief et de clarté selon les lois subtiles de cette perspective aérienne. C'est là ce qu'on appelle à proprement parler la science du clair-obscur, qu'il conduit au plus haut point de perfection où il lui ait été donné d'atteindre.

S'il avait dû vaincre d'immenses difficultés pour obtenir le résultat voulu, il avait la divine satisfaction de donner une forme à ses pensées d'élite et à ses sentiments. C'était là sa consolation, son soutien constant. Aussi jamais une œuvre n'a-t-elle mieux exprimé l'allégresse exubérante d'une joie pure et infinie. Quand nous songeons au nombre et à la supériorité des œuvres du Corrège, et au cours limité de sa vie, nous ne pouvons nous défendre d'un fort étonnement. Aucun peintre n'a mieux soigné chaque œuvre sortie de ses mains; aucun n'en a peint un si grand nombre sans l'aide d'aucun élève. A d'autres, d'une énergie moins indomptable et d'un génie moins fécond, il aurait été moins facile qu'à lui d'entreprendre et d'exécuter (tout en continuant ses merveilleuses fresques) des peintures de chevalet sur divers sujets. Mais par son incomparable activité il sut tenir tête à ses nombreuses commissions. On se souviendra qu'ayant terminé les fresques de Saint-Jean (1524) il avait peint *la déposition du Christ* et le *martyre*

de saint Placide et de sainte Flavienne qui sont au Musée de Parme. L'année suivante (1525) le trouva à Modène où il peignit le triste et beau *saint Sébastien* (de la galerie de Vienne). L'année d'après (1526) il peignit la célèbre *Madone de l'écuelle*, où sa manière s'élargit. Ses anges semblent devenir plus éthérés et le fondu de son coloris touche à la perfection. Jusque-là, pour beaux que soient ses tableaux à l'huile, on les dirait d'une main moins sûre et moins habile que celle qui a peint les merveilles du *parloir de Saint-Paul* et les fresques de l'église de Saint-Jean. Mais, après *la Madone de l'écuelle*, ses tableaux au chevalet acquirent une force de relief et un coloris qu'ils n'avaient jamais possédé jusque-là. Les deux années suivantes, quoique son temps fût absorbé par la fresque de l'*Assomption*, il trouva moyen de faire pour une dame noble de Parme son célèbre saint Jérôme [1] (1527). Le beau tableau de *la Nativité* [2] dite *la Nuit* de Dresde, déjà commandé en 1522,

1. Le fameux tableau de saint Jérôme fait pour Bréseide Colla, femme d'Orazio Bergonzi, lui fut payé, suivant les conventions, 400 livres impériales, monnaie du temps. Il reçut en outre, à titre de récompense, « deux charrettes de fagots, quelques mesures de blé, et un porc gras. »

2. Cette *Nativité*, dont nous avons déjà parlé dans l'Introduction de ce livre, est généralement connue sous le titre de *la Nuit* du Corrège et se trouve à Dresde.

Sous la date de cette même année 1528, à en juger par une lettre de Véronica Gambara, adressée à Béatrice d'Este, marquise de Mantoue, le 3 septembre, le Corrège aurait peint un magnifique tableau représentant *la Madeleine pénitente*, qui malheureusement a été perdue de vue. Voici le texte de la lettre : « Je croyais sortir « de mon devoir envers Votre Excellence, si j'oubliais de vous faire « connaître un chef-d'œuvre de peinture que notre Antoine Allegri « a récemment achevé. La Madeleine est figurée dans une horrible « caverne, au milieu d'un désert, agenouillée à droite, les mains

ne fut exécuté qu'en 1528, lorsque le maître était en pleine vigueur de son talent.

La période de 1524 à 1528 fut sans doute des plus importantes dans la vie du Corrège. Elle nous parait l'ère la plus merveilleuse qui ait été vécue par un peintre. Ce qui nous frappe par-dessus tout, peut-être, c'est la sérénité inaltérable qui se reflète dans toutes les œuvres de cette époque, sérénité qui, malgré les malheurs qu'il éprouva plus tard, accompagna le grand peintre jusqu'à sa fin et entoura ses plus belles œuvres d'une sorte de gloire. L'état de Parme n'était pas fait cependant pour favoriser une disposition semblable. Après les rigueurs d'un siège et les longues luttes des partis, la ville était retombée sous le gouvernement de l'Eglise, qui débuta, nous l'avons dit, par la clôture du couvent de Saint-Paul. Après la guerre vinrent d'autres calamités : la famine, les maladies, la peste. Les campagnes étaient dépeuplées, les champs incultes. Un air lourd et malsain planait sur la ville et enveloppait ses habitants comme d'un linceul funèbre. Des chiens sans maîtres erraient dans les rues désertes, des oiseaux de proie enhardis par la solitude tournaient sur les places publiques.

Dans cette atmosphère impure, sous l'haleine brûlante de la peste à l'œil enfiévré, les hommes n'étaient plus que les ombres d'eux-mêmes. Ceux qui n'étaient pas atteints par le fléau, étaient para-

« jointes et levées vers le ciel, dans l'acte de demander pardon à « Dieu pour ses péchés. Dans cet ouvrage, il a exprimé tout le sublime de l'art. »

lysés par la peur ou dénaturés par un cynisme effrayant. Comme il arrive toujours quand la société se désorganise, le mal (plus hideux encore que les fléaux les plus horribles) naissait des calamités et s'étalait au grand jour. Au milieu de la ville frappée d'horreur, un homme au front tranquille et serein traversait tous les matins les rues muettes pour gagner le Dôme. C'était le Corrège. L'année 1529 qui décima la cité de Parme le trouva à son poste, acharné au travail de sa grande fresque dans la cathédrale. Jusque-là tout lui avait souri. Il était à l'apogée du génie et du bonheur. Tout brillait à son horizon : ses créations, sa famille, ses amis; quand la mort vint frapper à sa porte. Deux années auparavant elle lui avait déjà enlevé deux personnes qu'il aimait particulièrement, son oncle Lorenzo et son ami Bartolotti. Elle lui prit enfin sa femme bien-aimée, Jéromine, qui régnait modeste, mais rayonnante, à son foyer, l'illuminait et l'échauffait de son sourire d'ange et de madone. Comment supporta-t-il ce coup ? On n'en sait rien ! La tradition n'en a point conservé de trace; mais nous pouvons croire que sa douleur fut grande et profonde, comme son amour avait été fidèle et dévoué. Du reste le Corrège était de ces âmes qui vivent si complètement dans un autre monde, que la perte d'êtres chéris ne fait que les unir davantage à eux, et qu'ils trouvent dans la douleur comme un surcroît d'enthousiasme.

Ce qui est certain, c'est qu'il continua de travailler avec la même ardeur à son chef-d'œuvre, et

qu'il peignit peu après le groupe de la Madone emportée par les anges. Peut-être faut-il voir dans ce visage noyé d'un bonheur surhumain et dans ce regard, qui est comme embrasé par la splendeur des vérités éternelles, le dernier adieu d'Allegri à la seule femme qu'il aima et une affirmation éclatante de sa propre foi. Que cette peinture soit ou non le dernier mot de son amour, elle est le dernier mot de son génie ; elle rayonne plus que toute autre de cette émotion sublime qui est la consécration suprême des œuvres d'art.

Mais après tant de peines et d'efforts une dernière et cruelle épreuve l'attendait.

Les frères qui avaient commandé la fresque comprendraient-ils les intentions du maître ? Les merveilleuses images qui planaient au-dessus de leurs têtes, ces corps légers et élancés qui se balancent délicatement dans les airs, s'éloignaient sans doute trop des traditions hiératiques et de la raideur conventionnelle pour que leur esprit pût d'emblée comprendre et savourer à leur juste valeur cette grâce infinie, cette science, cette hardiesse et cette légèreté de pinceau. Malgré cela on n'imaginerait pas leur première impression. Au moment où l'on enlevait la toile qui cachait la voûte, le Prieur compara la fresque à « un plat de grenouilles ! » Certes ce mot ridicule ne pouvait atteindre le chef-d'œuvre; mais quelle récompense pour le maître qui y avait travaillé depuis deux ans !

Quelques années après, le Titien passant par Parme, visita le Dôme pour voir la fameuse coupole.

Comme il la regardait sans rien dire, les moines lui demandèrent si elle valait le prix qu'elle leur avait coûté. « Renversez-la, remplissez-la d'or et elle ne sera pas encore payée ! » répondit le grand peintre vénitien.

Malheureusement le Corrège ne put entendre cette réponse qui était la plus brillante réparation à la grossière injure des moines ; car à cette époque il était mort. On devine son triste sourire et son silence dédaigneux à l'injustice qui lui était faite. Ce qui se passa dès lors dans son cœur serait difficile à dire. Soutenu par sa foi ardente et son enthousiasme fécond, son âme s'éleva de plus en plus aux sphères sublimes de la vérité pure, qui s'animait sous ses mains et prenait la forme plastique. La douleur est la pierre de touche des grandes âmes. Aux jours de l'affliction, les cœurs forts se relèvent toujours davantage, soutenus par la conscience du Bien et du Beau qui forme le fond de leur foi. Dans cette conjoncture si difficile de sa vie, devant ces misérables ignorants, qui méconnurent son œuvre la plus belle, le Corrège garda le silence. Il resta impénétrable comme toujours au courant banal de la vie extérieure, qui ne parvint jamais à l'atteindre, parce qu'il n'avait rien de commun avec elle. Sans doute il se renferma toujours davantage en lui-même et aurait succombé irrévocablement sous le poids de « l'humeur mélancolique » dont l'accuse Vasari, si le besoin de venir en aide à son pays et à sa famille ne l'eussent arraché à cet état. Ces motifs le décidèrent à quitter Parme, avant même

d'avoir donné le dernier coup de pinceau à la fresque de la cathédrale.

Il se transféra momentanément à Corrège, où maints fléaux, avec la peste, avaient sévi parmi les populations, affligées en même temps de misère et de peur. Non que la famille d'Antonio Allegri fût parmi celles qui eussent besoin de secours. Son père jouissait d'une fortune aisée et vivait patriarcalement avec ses enfants; mais le cœur généreux du grand maître désirait tout partager avec les êtres qu'il aimait. Il voulut donc les soutenir par sa présence et sa sympathie aux moments de trouble et de danger auxquels ils étaient exposés. C'est pourquoi il se fixa à Corrège, où ses parents (son père et sa mère) vivaient encore. Il vint habiter chez eux et les entoura de ses soins jusqu'à sa mort.

Les événements de sa vie se résument dorénavant plus que jamais dans ses œuvres. Celles qu'il exécuta en sa dernière période sont marquées au coin de son génie. Ces tableaux de la pleine maturité ont une saveur plus riche encore que ceux de sa jeunesse. Il fit encore une courte visite à Parme l'année suivante (1531) pour donner une dernière main à la fresque célèbre *l'Assomption* qu'il ne put néanmoins achever. Après cela Allegri ne quitta plus sa bourgade et son coin du feu. Les dernières années de sa vie sont aussi remplies, aussi actives que les autres. Les commandes lui venaient de toutes parts. C'est alors qu'il exécuta les belles fresques pour les comtes de Corrège, à la Villa

de Novellara ; elles ont pour sujet *l'Enlèvement de Ganymède par l'aigle de Jupiter*. A cette même époque (entre l'année 1531 et 1532) le maître orna de fresques la Villa de Véronica Gambara, aux environs de Corrège. C'est là que, l'année précédente elle avait reçu Charles-Quint, et qu'il revint la visiter en l'an 1532 avec Alexandre de Médicis.

Ces fresques, qu'il semble avoir peintes en témoignage de bonne amitié et en signe de reconnaissance envers ses anciens patrons, les comtes de Corrège, représentaient de beaux et joyeux enfants qui jouaient dans les vignes, sous des berceaux de feuillage. La tradition a conservé le souvenir de ces fresques, mais rien n'en n'est resté. C'est l'année 1531 que le maître exécuta le beau tableau d'autel qui se trouve, sous le nom de *Saint Georges* au Musée de Dresde ; il fut peint pour la confrérie de Saint-Pierre le Martyr, à Modène, et destiné à orner l'église de Rio, près de Corrège. L'année suivante (1532) n'est pas moins productive. Il peint deux tableaux qui sont devenus fameux. *Vénus* et *Léda* furent faits sur une commande de Frédéric Gonzague, premier duc de Mantoue (élevé à ce rang par Charles-Quint), et furent présentés à l'Empereur. Jules Romain, qui se trouva à Mantoue au passage de l'Empereur dans cette ville au moment où ces tableaux lui furent offerts, s'extasie sur la merveilleuse beauté de ces deux œuvres du maître corrégien. Cette même année vit naître encore la fameuse *Io*, la célèbre *Danaé* (qui furent également offerts à l'Empereur); *le Vice* et *la Vertu* à la goua-

che (tableaux symboliques qui sont au Louvre). L'année suivante (1533) il peignit sa célèbre *Madeleine* sur cuivre et en fit une répétition de la même grandeur avec variante. Dans l'une de ces admirables peintures, la *Madeleine* se trouve couchée au fond d'un antre caverneux. Dans l'autre, c'est un riant paysage qu'on voit dans le fond ; ses teintes d'un bleu foncé font ressortir le calme profond du crépuscule [1]. Cette peinture, où se reflète la sérénité d'une paix inaltérable, fut sa dernière. Elle est empreinte d'une suavité merveilleuse et comme d'un divin repos dans une méditation profonde. Il paraît certain que l'une de ces Madeleines, destinée à Charles-Quint, et peintes par Antonio Allegri pour la comtesse de Corrège, avait été offerte à cette dernière en témoignage de sa respectueuse affection et comme un hommage à ses anciens patrons.

Par le nombre de ses œuvres et les sommes considérables qu'elles lui ont rapportées, grâce aussi à sa vie rangée et à ses économies, le Corrège se trouvait maître d'une fortune assez considérable. Il avait fait, à diverses époques, des placements de capitaux en biens fonciers situés près de Corrège. C'était tantôt son père, tantôt lui qui faisait ces achats de terrain, comme il résulte des contrats qui existent encore. C'est ainsi qu'en revenant

1. Baldinnucci parle de ce tableau qui avait disparu et fut trouvé à Rome par le peintre Vallati sous la croûte d'un vieux tableau oublié au grenier. Il l'avait acheté à la vente de la galerie du cardinal Fesch pour *huit écus romains*. Ce trésor est en Angleterre.

de Parme (1530), le Corrège voulut placer en rente foncière la somme qu'il venait de recevoir comme payement de son œuvre célèbre (c'est-à-dire *mille écus plus* 100 *écus en or*). Il acheta alors un bon bout de terrain. Nous l'avons dit, la famille des Allegri vivait en commun, selon l'usage patriarcal du bon vieux temps. Point de division de biens entre père et fils. Aussi Antonio Allegri, qui mourut chez ses parents, ne laissa-t-il point de testament, et son fils Pomponio lui-même, qui à l'époque de sa mort était un enfant de 12 ans, fut laissé aux soins de ses grands parents, qui survécurent de plusieurs années au Corrège. C'est le grand peintre cependant qui avait acquis la partie principale des biens de la famille. Cet héritage, qui resta à son fils Pomponio, lors de la mort de son aïeul Pellegrino Allegri, montait à plus de 70 hectares de terre, à quatre maisons dans la ville de Corrège, et à un magasin de drap et de tissus. Ce qui a été évalué dans l'ensemble à plus de *cinq mille écus en or*. A la naissance d'Antonio Allegri, son père ne possédait qu'une modeste maisonnette et quelques biens en marchandises, tandis qu'à la mort du grand peintre ses biens pouvaient s'évaluer à soixante mille francs de notre argent. Cette somme, pour ce temps-là, représentait le double ou le triple de la valeur actuelle. Nous l'avons dit à plusieurs reprises, loin d'être « avare et pauvre », comme Vasari a voulu le faire croire, le Corrège était fort à son aise et le prouvait par ses générosités plus que par son train de vie. Quant à ses œuvres,

il n'épargnait ni soins ni peines en les composant ; il était prodigue, à leur intention, des plus fines couleurs (comme le bleu d'outremer, etc.) afin de leur donner le plus haut degré de perfection par le nuancement des teintes. Plusieurs de ses tableaux sont faits sur cuivre et tous sont restés inaltérables dans leur coloris.

Quand le grand maître eut terminé la célèbre *Madeleine*, d'autres commandes l'attendaient encore. Il avait été prié de faire un tableau d'autel pour la ville de Reggio, par commission du Dr Alberto Panceroli, natif de cette dernière ville. Mais le temps lui manqua pour l'exécuter. La dernière fois qu'on voit sa signature sur un acte public, c'est au mois de janvier de cette même année 1534. Son nom se trouve écrit parmi ceux des témoins aux fiançailles du fils de Véronica Gambara, Hippolyte de Corrège, avec Clara de Corrège, sa cousine, cérémonie qui, paraît-il, se fit avec beaucoup d'éclat.

La vie du Corrège s'était écoulée sans langueur ni maladie. Il mourut subitement au mois de mars 1534 [1], dans la pleine possession de ses forces, dans sa plus féconde maturité. Il avait à peine quarante ans. Point de détail sur son lit de mort. Un silence profond règne sur sa fin, comme sur sa vie. A en juger par le caractère de son œuvre, qui dans son merveilleux naturalisme brille cependant d'un éclat transcendant, nous devons croire que ses derniers

1. On trouve son nom inscrit au nombre des morts dans les registres de la sacristie de Saint-François à Corrège, sous la date du 6 mars 1534. De plus, nous apprenons que *treize sous* (monnaie d'alors) suffirent aux frais de son enterrement !

moments furent embellis par les plus nobles espérances. Le peintre des deux coupoles ne semble avoir été lié à aucun dogme. Mais il a dû être de ceux qui croient à la continuité de l'âme et sont persuadés qu'elle est faite pour atteindre ailleurs cette vérité qu'elle entrevoit si puissamment sous le voile de la beauté et l'impulsion du sentiment. Il mourut entouré des soins de sa famille. Son père et sa mère, nous l'avons dit, vivaient encore et son fils Pomponio, âgé alors d'environ douze ans, était auprès de lui.

Son corps fut déposé sans bruit dans l'église de Saint-François, dans le caveau de famille des Ormanni, dont il avait hérité les biens par succession.

Aucun mausolée ne marque la place où il repose. Mais son nom sera toujours comme un signe d'espérance pour les amants du Beau et brillera comme un flambeau de joie parmi les initiés de l'Idéal [1].

Les heureux n'ont pas d'histoire, a-t-on dit. Le mot s'est vérifié pour Antonio Allegri. Toute histoire est un combat. Le Corrège vécut trop absorbé dans ses rêves et fut trop indifférent au monde

1. Ce fut en l'année 1713 qu'une *simple pierre* fut posée à la mémoire du grand homme, aux frais d'un ecclésiastique Jérôme Conti, qui en était devenu admirateur fanatique. « De nos jours, dit l'abbé Pungileoni, qui écrivait en 1817, des ossements d'homme et un crâne ont été déterrés dans l'église de Saint-François. Ces restes ayant été attribués au peintre illustre, le crâne a été placé à l'École des Beaux-Arts à Modène, où il est vénéré comme celui de Raphaël l'a été longtemps à l'Académie de Saint-Luc, à Rome. » On sait que la véritable dépouille de Raphaël a été découverte plus récemment au fond d'une chapelle du Panthéon, à Rome.

Dans ces dernières années, la vie de l'Italie ayant été renouvelée par son unité, le souvenir de son passé s'est réveillé en elle, l'attention du public s'est aussi portée sur le Corrège. On vient de lui élever (oct. 1880) une statue en marbre, par le sculpteur Véla, à Corrège même, dans l'humble bourgade qui doit tout son renom à Antonio Allegri.

pour entrer en lutte avec lui. Aussi le monde n'a-t-il rien su nous dire de son caractère et de son âme. Nous avons essayé de les deviner à travers son œuvre, en nous aidant d'un petit nombre de faits. Peu à peu sa personne s'est dessinée devant nous ; elle s'est révélée, avec une noblesse et une modestie singulièrement rares. Nous y avons trouvé une grandeur qui s'efface dans l'harmonie, une énergie qui fleurit en douceur, une force qui se voile d'une bonté suave. Un tel homme devait être heureux et pouvait hardiment signer ses tableaux du nom de *Lieto*, le joyeux.

Michel-Ange fut un puissant athlète et un confrère querelleur ; Raphaël un idéaliste mondain ; Léonard un homme universel, qui devint artiste par la magie de la science.

Le Corrège est parmi les grands peintres l'idéaliste transcendant, dont la vie entière fut en parfaite harmonie avec son œuvre, unique exemple de cette profonde unité entre la réalité et l'aspiration. Ce fut un amoureux du Beau et du Bien, fidèle à son culte jusqu'à la fin ! Gœthe aurait pu le ranger dans son paradis, comme *Doctor seraphicus*. De cette complète absorption dans la pensée de l'Éternel lui vint cette sorte de béatitude qu'il a en commun avec les grands mystiques, mais qui dut s'allier en lui à une humilité profonde. Ni misanthropie, ni rudesse, ni légèreté dans cette nature vraiment angélique. Véronica Gambara nous apprend dans une de ses lettres qu'il était « beau, aimable et charmant » ; et nous n'avons nulle peine

à le croire. Il vécut en solitaire et en philosophe, mais non en ascète : heureux dans sa famille, dans ses amis et dans son art. Il resta étranger à toute ambition, ne fit pas attention à sa gloire et passa dans le monde en le regardant à peine, tout entier à ses visions éblouissantes, qui étaient *la vie de sa vie* et brillaient au soleil de sa vie intérieure. Disciple à la fois de Platon et de Jésus, s'il ressemble au premier par l'élan et la profondeur de la pensée, il se rattache au second par la douce et ineffable charité qui domina sa vie entière, qui s'exprime jusque dans son silence et son amour de l'obscurité.

Son génie est le plus éclatant qu'on puisse imaginer; sa personne, au contraire, fuit et se dérobe : elle a quelque chose d'insaisissable comme la lumière. Celui qui fut dans son œuvre le plus poète des peintres semble avoir été dans sa vie le plus modeste des philosophes : exemple unique d'un caractère aussi pur qu'élevé, dans un siècle cynique et corrompu.

CHAPITRE V

Les tableaux à l'huile du Corrège. — Saint François. — Le Christ aux oliviers. — La Vierge et l'Enfant de la tribune de Florence. — Le mariage mystique de Sainte Catherine (Naples). — Même sujet (Louvre). — *La bella Zingarina.* — Fresques de *la Madonna della Scala.* — Fresque de l'Annonciation. — Jupiter et Antiope. — L'école d'Amour. — Le martyre de Sainte Flavie et de Saint Placide. — La déposition du Christ. — Le martyre de Saint Sébastien. — Saint Sébastien. — La Madone de l'Ecuelle. — Le Saint Jérôme. — L'enlèvement de Ganymède. — Le Saint Georges. — Vénus et l'Amour. — La Danaé. — Léda et ses compagnes. — Io et Jupiter. — La Madeleine.

Nous nous proposons dans ce chapitre d'étudier le Corrège surtout comme peintre à l'huile. Nous parlerons successivement de ses principaux tableaux, en observant l'ordre chronologique, et en ne mentionnant que ceux dont l'authenticité est constatée. Ce qui frappe tout d'abord dans cette série considérable, c'est la variété des sujets traités par le maître et son progrès continu vers la perfection. On a pu dire de Raphaël qu'il avait trois manières, selon les trois influences qu'il a subies : celles de l'Ombrie, de Florence et de Rome. Rien de pareil chez le Corrège ; il a autant de manières que de tableaux ; son style se plie à toutes les nuances de son sentiment, et sa composition ressort

toujours de sa conception particulière du sujet, où parfois on découvre une philosophie profonde. Une qualité cependant prédomine sur les autres dans ses tableaux, c'est la grâce, dont le charme mystérieux et suave désarme et persuade. Qui pourrait la définir? En quoi réside-t-elle? Est-ce dans la douceur des contours, dans la légèreté des mouvements, dans le sourire des lèvres, ou dans cette scintillation de vie qu'un rayon furtif donne à un beau visage? N'est-elle pas plus encore dans l'âme invisible, qui crée tout cela par sa merveilleuse harmonie? Le Corrège possède ce don exquis. On l'a appelé le peintre des Grâces et on a eu raison. Elles furent ses vraies Muses.

Les coupoles de Parme marquent avant tout la grandeur de l'inspiration et de la pensée; les peintures à l'huile d'Allegri dénotent plutôt le sentiment intime de la vie et de la passion. Elles nous feront voir en lui un esprit sagace et profond, un maître psychologue qui fait vibrer à son gré toutes les cordes de la chair et de l'âme ; un homme qui décrit toutes les émotions en les dominant.

A côté de la candeur virginale d'une *Sainte Catherine*, nous trouvons l'âpre convoitise dans *Jupiter et Antiope*; la tendresse sensuelle dans sa *Léda*; les ardeurs brûlantes de l'amour dans son *Io*. Mais ces scènes hardies sont parfumées de tant de grâce, elles ont une délicatesse d'impression si infinie, que la volupté même s'y voile d'une séduction nouvelle. Oui, *séduction* est le vrai mot qui convient à ce maître. Qu'il nous prenne par les

sens ou par l'âme, toujours il s'insinue, toujours il séduit, si bien qu'en se livrant à ce charme on oublie quelquefois les pensées profondes qui se dérobent sous la magie de son pinceau.

TABLEAU D'AUTEL [1] : SAINT FRANÇOIS PEINT EN 1514 POUR L'ÉGLISE DE SAINT-FRANÇOIS A CORRÈGE

Ce tableau qu'on voit aujourd'hui au Musée de Dresde possède toutes les qualités des vieux maîtres, par l'expression d'une dévotion passionnée, avec plus de largeur dans le trait, plus d'ampleur, de relief et de naturel dans la composition. La Vierge est assise sur un trône élevé, sous un large dais, et tient l'Enfant divin dans ses bras. La tête de Marie, d'une suave beauté, est légèrenent penchée à droite, et suit le mouvement de son corps. Sa main droite est étendue, par un geste gracieux, vers saint François, debout au pied du trône, et lui donne sa bénédiction. Le petit Jésus assis sur ses genoux, répète le geste de sa mère, avec un mouvement tout enfantin et gracieux. La figure du Saint est touchante et pleine de dévotion. Il a un genou plié sur le gradin du trône, et semble exprimer une profonde adoration, mêlée au bonheur de se trouver sous la tutelle de Marie et de Jésus. De sa main droite il relève un pan de son froc et découvre son pied stigmatisé. Son visage, tourné vers l'enfant et la mère, semble rayonner de con-

1. Ce tableau a été payé 100 ducats.

tentement. Derrière lui, à sa droite, on voit saint Antoine de Padoue, la tête serrée dans un étroit capuchon. Il tient le lys emblématique entre ses mains et serre sur sa poitrine son livre d'oraisons.

A gauche, du côté opposé du trône de la Vierge, on voit la figure de saint Jean, le précurseur de Jésus ; d'une main il désigne l'Enfant divin, et soutient avec l'autre une croix formée de roseaux.

On voit encore à l'arrière-plan, debout entre lui et le trône de la Vierge, la ravissante figure de sainte Catherine. C'est une tête extatique, comme celle de saint François d'Assise, qui indique un tempérament d'ascète et de mystique, comme aussi la figure de sainte Catherine. C'est la tête d'un être absorbé, dès le présent, dans une vie meilleure. Ces deux têtes sont les joyaux du tableau, qui, pour le sentiment, ne le cède en rien à ceux des vieux maîtres avant Raphaël, mais qui les surpasse par la richesse du coloris et la beauté du clair-obscur. On observe dans les petites nuées qui flottent au-dessus de la Vierge et qui forment comme une couronne aérienne à son entourage, de ravissantes têtes de chérubins. Deux jeunes anges se trouvent aussi, l'un de chaque côté du trône, suspendus dans les airs où ils flottent légèrement, quoique sans ailes.

La base du trône est en marbre blanc sur lequel sont relevés, en guise de supports, deux petits anges charmants, au milieu desquels on voit paraître Moïse, sculpté sur un médaillon de marbre blanc, tenant sur ses genonx les tables de la loi.

Un paysage lumineux prend le fond du tableau. La paix et l'harmonie qui en émane unit les saints personnages, la Vierge et l'enfant Jésus, dans une même clarté.

LE CHRIST AUX OLIVIERS [1]

Le petit tableau du *Christ aux oliviers* se distingue par le charme de l'expression, autant que par sa couleur. Le sujet y est peint avec évidence et cette simplicité remplie de grandeur qui est le fait du génie.

La situation qu'il décrit est une des plus touchantes; elle nous montre l'homme fort de sa puissance morale, dans sa lutte avec lui-même et avec l'adversité. Elle accentue la victoire de la Foi et de l'Espérance, qui se relève avec une profonde sécurité, sous le doute et la fatalité. C'est la victoire de l'*Idéal Humain* dans son combat contre la perfidie et la malice de « Mammon ». Le moment choisi est celui qui suit le repas du Christ avec ses apôtres et précède de peu d'instants la trahison de Judas. Le Christ a vu jusqu'au fond l'amertume de sa situation, il a prédit sa mort. Sentant le besoin de se recueillir, il est entré avec quelques disciples au verger de Gethsémané. Il avait pris à part Pierre et les deux fils de Zébédée et leur avait dit : « Veillez

1. Tableau à l'huile exécuté en 1519. Présenté par le Corrège à son pharmacien pour défrayer un sien compte de la valeur de 6 écus, revendu par le pharmacien pour la valeur de 400 écus d'argent.

avec moi pour quelques instants ». Pour toute réponse ces derniers se sont endormis par trois fois après l'avertissement du Maître. Le Christ est donc seul avec sa destinée. Il en sonde le fond ; il en sent le poids ; il en souffre jusqu'à l'agonie. Il avait dit en entrant au verger : « Mon âme est triste jusqu'à la mort »[1]. Mais aucun de ses disciples ne l'avait écouté. Après toutes leurs promesses de dévouement, pas un seul n'a su veiller avec lui. D'abord, en quittant les disciples, il fait quelques pas en avant tombe la face contre terre et prie, disant : « Mon Père, s'il est possible, que ce calice passe loin de moi ; toutefois que ta volonté soit faite et non pas la mienne ». Par trois fois, à courts intervalles, il s'approche des disciples, qui sommeillaient toujours. A la fin, il leur dit : « C'est trop dormir et vous reposer. L'heure approche, le fils de l'homme va être livré entre les mains des pécheurs. » (Matthieu, chap. XXVI, verset 45.) C'est alors qu'il fut saisi par la troupe armée qui venait à lui, guidée par le traître Judas.

La phase représentée par le Corrège est celle entre l'accablement profond et la sérénité triomphante de la dernière résolution ; moment que le récit évangélique désigne par ces paroles du Christ : « Mon âme est triste jusqu'à la mort. » C'est l'heure où son âme puise dans la prière sa force et sa consolation. L'esprit de Dieu vient à lui, sous la forme

1. Saint Mathieu, XXVI, verset 23 : « Il leur dit alors : « Mon âme est triste d'une tristesse mortelle ; restez ici et veillez avec moi »



d'un ange, et renouvelle son espérance et sa foi[1].

Dans le tableau du Corrège on voit le Christ agenouillé, les yeux tournés vers le ciel, où flotte auprès de lui un ange lumineux. La tête et la poitrine de Jésus, comme aussi les paumes de ses mains sont noyées dans la lumière, qui ceint son front d'une auréole céleste. Sauf ces points lumineux, le reste du tableau est sombre. Les disciples dorment au loin et sur l'horizon grisâtre s'élève un monticule, derrière lequel on voit poindre les premières lueurs du matin. Dans cette immense solitude, la figure du Christ agenouillé, avec l'ange qui flotte dans les airs au-dessus de lui, produit un effet très émouvant. Des massifs d'arbres, vus de loin, font ressortir l'accent tragique de la scène. Cette œuvre remarquable par l'originalité de la conception ne porte aucune trace de l'art *traditionnel* sinon par la ferveur du sentiment qui en émane.

LA VIERGE ET L'ENFANT. TRIBUNE DE FLORENCE

La date de ce tableau est incertaine.

La jeune Vierge, qui est agenouillée sur les degrés d'un monument antique, se détache sur un fond de paysage très varié : à droite, une forte colonne d'ordre ionique. Elle s'incline, les bras en-

1. Saint Matthieu, chap. XXVI, verset 26.

tr'ouverts, devant son Enfant, dans une attitude de tendresse infinie. Du geste elle semble lui dire : Viens ! L'Enfant, couché sur le dos, tout nu, et souriant, tend ses petits bras vers sa mère, par un mouvement naturel et gracieux.

La Vierge est vêtue de rouge ; une ample draperie enveloppe à demi sa tête et descend jusqu'au berceau de l'Enfant. A gauche, un monument en ruines parle du Passé, qui va disparaître devant la *clarté du jour nouveau.* Cette clarté, le Corrège la fait reluire dans la personne du petit Enfant : c'est par son reflet que la mère est illuminée, comme par le sourire du divin amour. Ce petit tableau quoique fort simple, renferme plusieurs des plus belles qualités du maître. C'est évidemment une œuvre de jeunesse. On y voit comme ébauchée cette idée de la *lumière* (symbole de la vérité morale émanant du Christ), qu'il a su faire reluire triomphalement dans son célèbre tableau de *la Nativité* et que nous avons décrit dans l'Introduction à ce livre.

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE AU MUSÉE DE NAPLES, 1519

Un heureux ensemble de joie naïve et d'harmonie profonde éclate dans l'attitude et le sourire des trois personnages de ce tableau.

C'est la Vierge Marie et sainte Catherine qu'on

voit groupées ensemble. Elles sont assises vis-à-vis l'une de l'autre, ayant entre elles l'Enfant Jésus. Ce dernier tout radieux est assis sur les genoux de sa mère, et lui jette un regard épanoui et souriant; de sa petite main il serre un anneau, et montre sainte Catherine. Celle-ci répond à son geste en tendant sa main gauche à l'Enfant. La Vierge Marie soutient de sa main droite le bras de l'Enfant, tandis qu'il tend l'anneau à la sainte; en même temps, elle attire, de sa main gauche, la main de sainte Catherine dont elle tient les doigts repliés entre les siens. L'attitude et la pose des deux jeunes vierges est ravissante. La Vierge Marie est une jolie brune aux cheveux noirs. Sa tête gracieuse, coiffée d'un turban, est d'une vivacité piquante. Son profil délicat est fin et distingué. Une joie vive et spontanée sourit sur son visage, d'une beauté suave et virginale. La même expression de douceur, mêlée à une réjouissance angélique, marque les traits de sainte Catherine, laquelle, par contraste à Marie, est toute blonde et mignonne. Ses beaux cheveux sont ramassés derrière sa jolie tête, qui s'incline vers le petit Jésus. Elle tient de sa main droite la palme de son martyre, tandis qu'elle présente sa gauche au petit Enfant. Les yeux et l'expression de l'Enfant sont d'une ineffable beauté. Un vrai paradis de douceur et de joie y rayonne. Ses prunelles noires et lumineuses semblent, en regardant sa mère, étinceler de bonheur. Il est difficile de concevoir un ensemble plus ravissant que ce groupe, par les traits, le geste et l'expression.

Un parfum de lis et de roses s'en exhale, un air de joie y rayonne. Les lueurs du couchant, entrevues au loin, enveloppent ce tableau de toute leur splendeur. Une chaude harmonie se répand sur toutes les figures, et il en ressort comme un hymne d'amour et d'innocence.

Ce tableau a été fait par le Corrège pour une pauvre femme, nommée Catherine, qui l'avait soigné pendant une maladie.

Quoique sa fortune fût modeste à ses débuts, il se montre dès lors prodigue et généreux avec les pauvres et les simples ; car il donne la sainte Catherine à sa servante et le Christ aux Oliviers à son pharmacien, pour le dédommager des médicaments qu'il lui avait fournis pendant sa maladie. Songeons qu'à cette date le Corrège était déjà fort connu et ses tableaux très appréciés.

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE AU LOUVRE. PEINT EN 1519

Ce tableau, qui représente le même sujet que le précédent, a été offert comme présent de noces par le Corrège à sa sœur. Il contient toutes les belles qualités du maître, mais il diffère essentiellement de l'autre, par les types et la conception générale du sujet. C'est un tableau plus grand : saint Sébastien y est introduit épisodiquement. Le charme de ce tableau lui vient surtout du coloris. Ici, comme dans l'autre, on voit la Vierge et sainte Catherine

assises en face l'une de l'autre. Leur visage, vu presque des trois quarts, présente une sérénité parfaite. L'Enfant seul est animé. Ce dernier, assis aux genoux de sa mère, paraît au premier plan, entre la Vierge et sainte Catherine. On le voit dans l'acte de passer de sa main gauche l'anneau mystique au doigt de la sainte. Elle-même tend l'annulaire de sa main gauche (dont les doigts sont écartés) vers l'Enfant Jésus, tandis que la Vierge mère soutient la petite main de la sainte avec la sienne, pour faciliter la mystique union. Le bras droit du petit enfant est suspendu à ses côtés, et sa main droite est légèrement appuyée sur la main droite de sa mère. Ce qui surtout anime le tableau, c'est l'intensité d'expression du petit Jésus. Son œil vif et intelligent suit la direction de sa main avee la conscience de l'acte solennel auquel il vient de s'engager en célébrant ces mystiques fiançailles; et cependant son expression est remplie d'une naïveté tout enfantine. Avec cela on voit en lui le développement d'une énergique volonté et d'une vigueur de vie supérieure à son âge, qui correspond cependant à la grandeur de son front, et à l'intensité de sa nature passionnée. Il n'y a que le Corrège pour produire des effets pareils par des moyens aussi simples.

Debout, dans la pénombre, derrière sainte Catherine, on aperçoit la belle figure de saint Sébastien, qui observe avec complaisance ce qui se passe dans cette scène intime. C'est une tête angélique, où l'enthousiasme se peint à côté de l'amour divin.

A distance, dans un paysage lointain, paraît le martyre des deux saints (Sébastien et Catherine). Un calme profond émane de ce beau tableau ; une candeur virginale y sourit à travers la fête des couleurs. Le ton des carnations est chaud, une lumière dorée de soleil couchant enveloppe les têtes. Le paysage est sombre, le tout est d'un fondu admirable. Le tableau est peint dans la gamme forte des couleurs : du jaune d'or au rouge cramoisi, et du bleu foncé au vert sombre.

Ce tableau fit époque à Corrège, par la sensation qu'il produisit parmi les jeunes filles du pays, dont six voulurent prendre le voile sous le coup de l'enchantement qu'il avait produit.

LA BELLA ZINGARINA. NAPLES, 1520

Certains tableaux du Corrège nous touchent comme la plus belle mélodie, tant l'âme en leur présence s'éveille au sentiment du divin. La bella Zingarina, faite après son mariage, est de ce nombre.

On voit à l'ombre d'une forêt vierge, la jeune Marie et l'enfant Jésus.

La Vierge est assise à terre ; elle tient le petit enfant étroitement serré, avec toute la tendresse de l'amour maternel. Son bras retient l'enfant, qui presse doucement la main de sa mère. Elle se penche vers lui de son corps souple et de sa tête gracieuse, sous l'attrait d'une irrésistible passion. On

comprend par leur attitude et leur sourire que les deux se sont longtemps regardés avec bonheur et extase, qu'ils se sont contemplés avec la joie vive de l'amour. Leurs lèvres se sont pressées avec une ineffable douceur. Et maintenant l'enfant dort. Et la jeune mère, penchée sur lui, semble sommeiller aussi, invitée au repos par le charme du lieu et les fatigues du jour. Dans cette paisible solitude, rien ne trouble leur bonheur. La paix de Dieu respire autour d'eux dans l'arome des bois, le parfum des fleurs et le chant des oiseaux, perchés familièrement sur les branches des arbres. La Vierge est simplement drapée d'une robe claire. Un turban blanc couvre sa tête et s'entremêle aux tresses abondantes de ses cheveux. Un bandeau de mousseline est passé sous son menton; cette coiffure originale fait ressortir la délicatesse et la pureté de son profil. Une fragrance de lis semble se dégager de tout son être, et l'enveloppe d'une atmosphère virginale. Son bras droit allongé par le sommeil pend à ses côtés, et sa main effleure légèrement le pied de l'enfant qu'elle semble caresser encore en dormant. Rien de plus ravissant que l'ensemble de son attitude, la délicate tendresse de sa figure la beauté de ses pieds nus chaussés de sandales et posés sur l'herbe fleurie qui borde une petite nappe d'eau. C'est l'heure de la sieste. La nature semble reposer dans cette vaste solitude. Un lapin blanc, blotti à côté de la Vierge, au second plan, dresse l'oreille au bruissement des feuilles. Ce sont les branches d'un palmier qui remuent. Un ange y est accroché par

les mains, et se tient suspendu au-dessus du groupe de la mère et de l'enfant. Ce petit être vif et remuant semble veiller avec un soin extrême, tout en voltigeant de ci et de là, sur la Mère et l'Enfant endormis dans un calme délicieux. Ce tableau nous laisse sous l'impression d'une paix profonde. Nous l'avons choisi entre bien d'autres charmants tableaux de Madones peintes par le Corrège, parce qu'il exprime une nuance particulière de la ten dresse maternelle et filiale.

LA FRESQUE DE LA MADONNA DELLA SCAI A MUSÉE DE PARME, 1520

La fresque de la « Madonna della Scala » qu'on connaît sous la dénomination de *Vierge au musée de Parme* est une des compositions les plus heureuses qu'un peintre ait jamais imaginée sur un pareil sujet.

La Vierge, dont les traits et l'attitude sont d'une merveilleuse suavité, est vêtue d'une robe rouge tendre, que recouvre une draperie bleue. Elle est vue à mi-corps; l'Enfant Jésus est assis sur ses bras. L'une de ses mains soutient le bel enfant, sur lequel sa jolie tête est penchée. L'autre est passée sous sa mignonne jambe, qui est d'un modelé charmant. Tandis que la mère presse l'enfant sur son sein, l'enfant détourne doucement la tête. Son bras entoure le cou de la Vierge, sa main s'accroche à son voile,

et repose sur les longues tresses soyeuses de ses cheveux. Mais sa pensée semble vaguer loin de là. Le songe de l'Idéal est dans ses yeux qui semblent déjà refléter les mystères des mondes, et qui sont remplis de clartés éblouissantes. L'enfant y est tout absorbé ; l'homme en sera la victime. La mère par contre est absorbée en lui. Les yeux baissés, elle le contemple avec bonheur. La mère et l'enfant pourtant se ressemblent quant au physique. Tous deux ont le front haut et intelligent, les traits fins, la peau délicate, et s'enveloppent si amoureusement dans leur diversité qu'ils semblent ne former qu'un seul être. Ce groupe est admirable. La jolie tête de la mère penchée sur lui celle de l'enfant qui se détourne d'elle, en caressant son voile, le tout forme un ensemble ravissant. C'est d'un côté l'amour maternel, le dévouement infini de la femme aimante et pure. De l'autre, c'est le rêve de l'Éternel, qui vient à poindre dans l'âme de l'enfant, et guide son intelligence précoce vers le divin.

Ce groupe est inoubliable de grâce et de délicatesse infinie. Le naturel de la composition n'est pas la moindre de ses qualités.

LA FRESQUE DE L'ANNONCIATION
MUSÉE DE PARME, 1520

Les vestiges de la fresque de *l'Annonciation* se trouvent au musée de Parme. Ce n'est que par la gravure de Toschi qu'on est à même de juger de cette composition.

L'ange et la Vierge se trouvent vis-à-vis l'un de l'autre et presque au même niveau. L'archange Gabriel vient d'arriver. Ses grandes ailes, à demi déployées semblent toutes frémissantes encore de mouvement. L'index de ses deux mains est dirigé vers le haut et montre le ciel d'où vient son message.

La jeune Vierge l'écoute avec recueillement. — Agenouillée devant un cippe sculpté en prie-Dieu, elle tourne à demi sa jolie tête du côté de l'ange et presse sa main sur son cœur, dans l'attitude d'un humble ravissement. Des anges accompagnent l'archange : l'un d'eux (qui regarde la Vierge avec tendresse et émotion) soutient dans ses mains une énorme branche de lis, d'autres en dessous et derrière lui se mêlent aux nuages.

Entre ces deux personnages principaux (l'archange et la Vierge), il y en a un troisième, l'Esprit saint, sous forme de colombe, qui effleure la tête de la Vierge, et concentre en lui-même la plus forte lumière du tableau. Une clarté divine, comme d'un soleil nouveau, inonde la tête de Marie, qui semble la recevoir religieusement, tandis que l'archange lui livre son message.

Les traits de la Vierge sont d'une fille simple et modeste ; ses cheveux, blonds et légers, encadrent son front serein ; ses paupières baissées donnent à son visage un air d'ineffable modestie. L'archange est plus remarquable encore. A moitié agenouillé devant la Vierge, on lit sur ses traits, on comprend par son geste éloquent, toute l'importance du mes-

sage qu'il est en train de donner. Il a la conscience de la lumière nouvelle qui vient à poindre à l'horizon de l'humanité,

Il comprend la grandeur de sa mission ; car il annonce l'idéal humain dans le verbe incarné. Son large front est soucieux : car il pressent les luttes et les épreuves par lesquelles l'humanité devra passer dans sa lente transformation. Mais on voit aussi la joie au fond de son âme : sa foi dans le triomphe final de la justice et de la vérité. La beauté de ce groupe comme ensemble est extraordinaire. Comme toujours une profonde pensée, traduite par le sentiment, anime le tableau.

A droite de la Vierge, et à l'arrière-plan, on voit une colonne tronquée (symbole du passé qui s'écroule) ; dans le lointain des montagnes s'élèvent sur la ligne de l'horizon.

Le tout est d'une harmonie qui n'est égalée que par l'originalité du tableau [1].

JUPITER ET ANTIOPE

(*tableau peint*, *1521*)

Le tableau du Louvre qui représente Jupiter et

1. Cette belle œuvre est horriblement endommagée. Elle fut transportée une première fois, par ordre de Louis Farnèse, de l'Oratoire à l'église de la SS^{ma} Annunziata. De là, sous prétexte de la détérioration qu'elle subissait par cause de l'humidité, on l'a transférée définitivement à l'Académie des Beaux-Arts à Parme. Ce trajet lui a été tellement funeste, qu'à l'heure qu'il est, on n'en voit plus que des débris. Sans la gravure de Toschi, à peine pourrait-on deviner le mérite supérieur de cette œuvre.

Antiope par le Corrège est un chef-d'œuvre de grâce et de naturel.

On voit la jeune nymphe endormie à l'ombre d'un arbre épais, au milieu d'une sombre forêt coupée de quelques éclaircies. Elle est couchée à terre, sur un manteau bleu : la tête appuyée sur le bras droit; la main gauche posée sur un arc. Ses jambes sont légèrement repliées. Son beau corps nu est d'une blancheur nacrée, d'une fraîcheur incomparable. Ses beaux cheveux retombent à grandes ondes sur ses épaules et sa pose est d'un parfait abandon.

C'est l'heure de midi : tout dort aux alentours. La jeune fille, après sa course matinale à travers champs, s'est assoupie sur l'herbe fleurie des grands bois. Elle dort d'un sommeil profond, ses paupières closes voilent ses yeux appesantis, sa jolie tête repose sur son bras arrondi, ses lèvres à demi souriantes invitent à la volupté. A sa droite l'on voit, près de l'arbre qui l'ombrage, Jupiter sous forme d'un satyre ; il soulève l'ample draperie de la nymphe et l'observe attentivement. La tête et le corps velu du satyre, son torse robuste et charnu, son expression sensuelle, forment un puissant contraste avec la belle jeune fille. La convoitise brille dans son regard et rit sur ses lèvres épaisses, qui hument le plaisir. C'est le Satyre selon le mythe grec : robuste, intelligent et sensuel, que le Corrège nous peint. A gauche d'Antiope, on voit l'Amour endormi. Sa tête blonde toute bouclée effleure le beau corps de la nymphe. Il est couché sur

une peau d'agneau, qui recouvre une peau de lion, dont les formidables griffes s'étalent sous ses pieds mignons, et dont le museau paraît derrière lui. Reposant sur le flanc, et tournant le dos au spectateur, l'enfant dort d'un sommeil de conquérant. Son flambeau est renversé à terre, entre lui et la nymphe. Son carquois, d'un jaune fauve, est formé de la crinière du lion. Son sommeil est léger; il semble prêt à se réveiller au moindre bruissement du feuillage. Son minois espiègle est vu de profil. Il est bien vif, bien câlin, et annonce les heureuses dispositions de l'aimable dormeur et ses habitudes volages. Les petites ailes, frétillantes encore du mouvement qui les a agitées, complètent cette impression. Sa main droite, posée près de son arc, effleure la main d'Antiope. Il semble rêver à de nouvelles conquêtes : il est tout près de ressaisir son arc et son flambeau. La forêt environnante est sombre. La vaste éclaircie qu'on voit à droite du tableau est d'une teinte neutre. Le groupe est éclairé d'une forte lumière, qui vient d'un rayon de soleil, perçant les branches tandis que le reste de la forêt est noir. Ce tableau est d'un fondu admirable, dans la gamme douce des couleurs : du blanc nacré au vert tendre et aux teintes délicates de la fleur de pêcher.

L'ÉCOLE D'AMOUR, 1521

Sur un fond de paysage un peu sauvage et rocailleux, où poussent des épines et des broussailles,

on voit groupés Vénus et l'Amour, auquel Mercure fait la leçon. L'enfant se prête d'assez bon gré à son nouvel apprentissage. Mercure, sous les traits d'un jeune homme spirituel et avenant, s'incline vers lui. L'Amour suit de son doigt mignon les lettres qu'il est en train d'épeler. Il est vu de profil ; deux petites ailes poussent sur ses épaules ; il est d'une rare beauté et sa jolie tête blonde est d'un type ravissant. Subtil, intelligent et spirituel, c'est l'idéal d'un petit Amour. Sa mère debout à ses côtés préside gravement à la leçon ; appuyé contre un roc qui sert de fond au tableau, son corps blanc et majestueux est tout nu. Sa belle tête, très noble, relevée par un ample front, est douce et intelligente. Deux larges ailes se déploient sur ses épaules. Elle tient l'arc de son fils ; une songerie profonde répand sur sa figure un charme puissant.

Les trois personnages de ce groupe ont un cachet distinct. Le Corrège a voulu par un symbolisme transparent nous faire pressentir l'omnipotence de l'Amour. A ses charmes habituels il ajoute l'attrait de l'imagination et de la pensée intelligente. En donnant des ailes à Vénus, il a voulu peut-être en faire une « Uranie » qui sait s'élever aux plus sublimes régions de la pensée pure.

Les rocs, les épines et les broussailles qui remplissent le fond du tableau, semblent indiquer les ronces et les épines de la vie, qu'il faut traverser pour cueillir sa plus belle fleur, qui est l'Amour.

Ce célèbre tableau faisait partie de la collection du duc d'Albe.

LE MARTYRE DE SAINTE FLAVIE ET DE SAINT PLACIDE
MUSÉE DE PARME, 1524

Ce tableau, qui figure au Musée de Parme et qui représente le martyre de sainte Flavie et de saint Placide, prouve une fois de plus l'habileté extraordinaire du Corrège dans la conception des sujets les plus divers. Il est évident que sa préférence n'était pas pour les sujets douloureux. Lorsque cependant (comme au cas échéant) on les lui proposait, il savait leur donner l'accent juste, et prouvait alors que s'il fuyait les sujets pénibles, c'était parce qu'il les sentait trop.

Dans le tableau des deux martyrs, sainte Flavie vêtue d'une robe bleue recouverte d'une draperie jaune pâle, est agenouillée à droite, au premier plan du tableau. Elle vient d'être frappée d'un coup d'épée en pleine poitrine par le bourreau qui se tient à demi penché derrière elle et qui l'a saisie par ses longs cheveux. La jeune fille étend ses bras dans l'attitude d'une humble résignation en levant les yeux vers le ciel. Au-dessus d'elle plane un ange qui porte une couronne, la palme et la fleur de lis (emblèmes des deux martyrs). Il semble regarder la scène avec des yeux attendris de pitié et de sympathie infinie. La jeune vierge, dans son agonie, le contemple comme en vision, et lui sourit avec une ineffable douceur.

A gauche, au premier plan du tableau, on voit l'autre martyr, saint Placide. Derrière lui, un bourreau, d'aspect vigoureux et brutal ayant le dos tourné au spectateur, se prépare à lui trancher la tête. Le saint est agenouillé, vêtu d'une grande robe brune. Il a les bras croisés sur la poitrine, dans l'attente du coup qui doit le libérer. Une douce résignation rayonne sur sa figure et prête à ses traits l'expression d'une bonté supérieure. Il penche sa tête agonisante sur son épaule gauche et regarde l'ange qui plane sur la tête de sainte Flavie, auquel, lui aussi, il sourit. C'est le sentiment d'une profonde et noble résignation qui domine tout le tableau. C'est l'oubli de soi et de la souffrance dans l'extase d'une foi supérieure. La tête de saint Placide est d'un caractère doux et touchant. Une blessure béante sur son cou indique qu'il a déjà été frappé mortellement par son exécuteur. L'expression brutalement inexorable des bourreaux contraste avec l'angélique douceur des saints. D'autre part les torses puissants et la forte encolure des premiers indiquent des natures d'un ordre inférieur, et font ressortir la grandeur morale des deux martyrs. Le sourire angélique qui traverse leur angoisse a quelque chose de consolant. Ce sourire plane comme une harmonie divine sur ce supplice écœurant.

LA DÉPOSITION DU CHRIST
MUSÉE DE PARME, 1524

Ce tableau date de la même époque que celui qui représente saint Placide et sainte Flavie.

Le sujet y est rendu avec une navrante vérité. Le moment choisi est tragique. Le corps du Christ mort vient d'être déposé à terre. Il est étendu sur son linceul, la tête appuyée sur les genoux de sa mère. Son bras droit raidi tombe à son côté; celui de gauche et les jambes sont légèrement repliés. La pâleur livide et la raideur du corps font seuls soupçonner la mort. Ni sang, ni blessure. La tête noble et belle est sans trace d'agonie; c'est le sommeil du juste, qui dort la paix dans le cœur. L'angoisse de cette mort cruelle se peint seulement dans son entourage. C'est la mère du Christ, ce sont les Maries en qui la douleur éclate avec des sanglots de désespoir. La mère du Christ, qui soutient sa tête, est vêtue d'une robe sombre, d'un gris violacé. Défaillante dans son angoisse terrible, la tête rejetée en arrière, elle-même est soutenue par une des Maries, debout à sa droite. Sa main gauche effleure l'épaule de Jésus, avec l'attachement profond et délicat qu'a la mère pour le nouveau-né. Plus loin, à gauche, on voit, de profil, une autre des saintes femmes, qui entr'ouvre les bras vers ce groupe navrant, avec une expression de douleur infinie. Aux pieds de Jésus, on voit la Madeleine. Cette âme passionnée, ardente et impétueuse, n'a point de bor-

nes à sa douleur. — Assise à terre, dans l'attitude d'un parfait abandon, on voit qu'elle a pleuré et pleure encore amèrement. Ses deux mains sont jointes sur ses genoux ; sa belle tête, toute défaite par la douleur, est inclinée sur son épaule, ses traits sont empreints de désespoir; sa bouche est entr'ouverte, ses yeux en larmes. Sa poitrine est remplie de sanglots prêts à éclater. Une inénarrable désolation plane sur elle et l'entoure comme d'une auréole de malheur. C'est de cette grande souffrance qu'elle sortira purifiée. La douleur sincère lave tous les torts. Couchée à terre, elle est en train d'expier ses péchés. Ses longs cheveux, d'un blond chaud, l'enveloppent en partie. On devine la chaleur passionnée de tout son être par l'intensité de son chagrin. A l'arrière-plan du tableau, on voit Joseph d'Arimathie, portant des tenailles, qui a assisté au triste événement et qui descend les degrés d'une échelle appuyée contre la croix. Ses mouvements, appesantis par le chagrin, témoignent la force de sa douleur. Le fond du tableau représente le Calvaire. Toute cette grande tragédie y est peinte sous les couleurs les plus émouvantes. Le gris violacé, le rouge sombre, les teintes verdâtres accentuent la note de la douleur et enveloppent cette toile comme d'un linceul funèbre.

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN, 1525

Quoiqu'il s'agisse du martyre d'un saint, c'est la joie qui prédomine dans ce tableau. Le Corrège fait

ressortir cette joie du fond de l'âme dans l'expression d'extase passionnée du saint, qui trouve sa consolation dans les êtres angéliques et beaux qui l'entourent.

A gauche, saint Sébastien lié contre un arbre a le torse nu, le corps transpercé d'une flèche. La *vision* du saint forme l'objet principal du tableau. Au centre, la vierge Marie avec l'Enfant; de beaux anges, figurés sous les traits des deux sexes, forment une espèce de ronde à leurs pieds et se réjouissent d'être près du saint. L'un d'eux chevauche sur une nuée et semble tout pétillant de joie. Une petite fille au sourire naïf, tout près de la tête du saint, se penche vers lui amoureusement et lui fait observer la merveilleuse vision. La Vierge et l'Enfant lui sourient de leur plus beau regard. Saint Sébastien y répond par un oubli complet de ses peines terrestres; ses angoisses ont disparu; la pointe aiguë de la flèche qui déchire ses chairs est oubliée. L'espoir et la joie brillent dans son regard extatique et rayonnent dans sa figure épanouie. La tête et les yeux levés vers la Vierge et le divin Enfant, il jouit déjà du royaume de Dieu. Celle-ci est la partie vraiment intéressante du tableau. D'autre part, au milieu de la toile on voit agenouillé le saint protecteur de Modène qui, le bras levé, montre du doigt la vision.

Au premier plan du tableau, on aperçoit une jolie enfant assise à terre, soutenant dans ses bras le modèle de la ville de Modène, qu'elle semble offrir à l'évêque, patron de la ville. Du côté opposé (à la

droite du spectateur) on voit saint Roch, en habit de pèlerin, qui est endormi à terre. L'effet principal de l'œuvre vient de la joie des anges, petits et grands, du sourire de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Le trône de la Vierge placé sur les nuées est entouré de ravissants chérubins dont les figures souriantes et les blonds cheveux paraissent dans les légères nuées environnantes. Leurs couleurs vives et la joie des regards animent l'ensemble du tableau et en font ressortir l'harmonie. Une lumière dorée l'encadre et l'enrichit d'une auréole de splendeur, dans laquelle le martyr semble comme absorbé.

SAINT SÉBASTIEN

Date inconnue.

Un autre tableau du Corrège, qui se trouve au Musée de Vienne, représente le buste de saint Sébastien. Sa belle encolure et sa large poitrine sont découvertes. Dans sa main droite il porte une flèche en guise de sceptre. C'est la flèche qui l'a transpercé. Il est maintenant bienheureux. Mais l'ensemble de sa figure indique un tout autre sentiment que le bonheur. Ce n'est plus le jeune héros, heureux et triomphant, que nous avons vu tantôt, subissant le martyre, le sourire aux lèvres. Frappé jadis au cœur par les flèches ennemies, il semble se souvenir encore, dans le bonheur, de ses frères malheureux, des méchants et des persécutés, de ceux qui, moins heureux que lui, sont en train de sup-

porter le poids de la vie. A cette triste pensée il ressent une douleur plus aiguë qu'au toucher de la flèche qui l'a percé jadis. Une divine sympathie touche son cœur profond. Sa tendresse s'exprime sur sa pâle figure, siège d'un sentiment divin. Son front rêveur est recouvert en partie par la masse de ses cheveux. Cette superbe chevelure se sépare au milieu de la tête et retombe sur ses épaules, en cachant ses tempes. Le visage est ovale, le nez est régulier et beau. Les plis de la bouche trahissent une bonté consciente, alliée au sérieux viril d'un caractère fort. Un souci profond, infini, se peint dans ses yeux qu'on ne se lasse jamais de regarder. Car le mystère de l'âme s'y révèle tout entier. C'est le mystère des mondes et de l'amour. La rêverie consciente d'un être supérieur y est imprimée. Cette expression de divine sympathie et de sainte pitié en dit plus que toutes les auréoles! Heureux, dans le ciel des justes, ce jeune saint souffre encore pour les autres. Il accomplit ailleurs une nouvelle mission de charité et d'amour. Car, ayant une fois vaincu la mort, il a compris que l'activité dans le bien est la vie de l'âme, le progrès son but supérieur. L'exercice de la sympathie est le moyen d'atteindre à la perfection.

Il est difficile de rendre par les paroles l'impression qu'on ressent à la vue de cette figure. Il faut la voir pour comprendre la psychologie profonde qui se cache dans ses traits. Elle nous console en attristant. Quelqu'un s'est-il figuré la mélancolie des anges et des bienheureux? Elle est là.

La date de cette admirable tête ne peut être précisée. Elle a sans doute été peinte quand le talent du Corrège avait atteint sa pleine maturité.

MADONNA DELLA SCODELLA

MUSÉE DE PARME, 1526

La Madone de l'Écuelle, c'est le nom qu'on donne à ce tableau, représente un « Repos en Égypte » de la sainte Famille. La conception du sujet est assez nouvelle, l'exécution en est merveilleuse.

La scène est dans une forêt, où la sainte Famille se trouve réunie sous l'ombre d'un dattier à palmes ; la Vierge est assise près du tronc sur un tertre, à gauche. Elle tient de sa main droite une large écuelle. Un ange à demi caché derrière un buisson voisin est en train de lui verser l'eau fraîche d'une cruche. La tête de la Vierge, légèrement penchée à sa gauche, va à la rencontre de l'Enfant. L'expression en est doucement rêveuse. Elle est vêtue d'une robe rouge, en partie recouverte d'une draperie jaune pâle à revers bleu. L'Enfant Jésus, debout devant sa mère, est appuyé contre son sein et détourne sa tête blonde vers le spectateur. Un de ses bras délicats, nu jusqu'au coude, repose sur la main de la Vierge, sur laquelle il appuie la sienne. Il étend son bras droit vers saint Joseph, qui est debout de l'autre côté et lui offre des dattes en souriant. Saint Joseph se tient à droite, un peu en

arrière du groupe de la Vierge. Sa jambe gauche est repliée, et le bras gauche est levé dans l'acte de saisir les hautes branches du palmier sous lequel on campe et qu'il reploie jusqu'à lui en cueillant le fruit pour l'enfant. Il est vêtu d'une blouse bleu cendré, entr'ouverte sur le devant. Une ample draperie jaune d'or passe sur son épaule gauche et vient se nouer au flanc droit. Dans l'arrière-plan, on voit l'humble monture de la sainte Famille, qui repose à terre, tandis qu'un ange lumineux fixe la corde d'attache à un tronc d'arbre. Il n'y a pas jusqu'à cette humble monture qui n'ait pour gardien un ange, selon la poétique idée du Corrège.

Une couronne de beaux anges flotte dans un nuage au-dessus du palmier qui recouvre de son ombrage l'heureuse famille. Ces anges, beaux, légers, lumineux et souriants ont un air de famille avec le petit Jésus. Mais il y a cette différence, qu'eux, ils sont pleins d'allégresse, heureux de faire garde à l'enfant prédestiné, tandis que l'expression du petit Jésus est douce et triste. C'est un être frêle, délicat et intelligent, d'une nature fine et sensible, rêveuse et mélancolique. Sa peau diaphane, ses cheveux longs et soyeux dénotent un tempérament exalté et nerveux. La jeune mère a les yeux bruns et ouverts, le visage ovale, le nez gracieux et la bouche souriante.

Elle regarde son enfant avec douceur. L'ange qui verse l'eau dans la cruche de la Vierge est couronné de fleurs; lui aussi est charmant de naïveté et de fraîcheur. Le petit chœur d'anges lumineux

qui se bercent dans les airs est ravissant. Le tableau entier est rempli de lumière et sourit comme un rêve d'Orient.

Dans ce beau tableau, le Corrège se lance par la largeur du trait dans sa grande manière.

SAINT-JÉRÔME[1]

MUSÉE DE PARME, 1527

Le plus important des tableaux à l'huile du Corrège sur un sujet chrétien est sans doute le saint Jérôme. Jamais le maître n'a mieux groupé les personnages les plus disparates, ne les a mieux harmonisés par le jeu de la lumière, par l'unité du sentiment. La toile brille aussi par l'éclat du coloris, le relief plastique et le modelé.

Au premier plan, à gauche du spectateur, on voit saint Jérôme debout, de profil. Sa grande figure sévère, avec barbe, cheveux et sourcils blancs, se détache par sa couleur forte, le relief du torse et des jambes nues, sur une tenture rouge, qu'on voit à gauche sur le devant du tableau. Il fait face à la Vierge, qui est assise au second plan, au centre du tableau, tenant aux bras l'Enfant Jésus. Le corps de saint Jérôme est ceint d'une draperie bleue. De la main droite il tient un rouleau où sont inscrits les actes des Apôtres. Sa tête accentuée est d'une énergie indomptable. Un lion assis à ses pieds semble être son symbole. Le museau de ce lion a la mine d'un homme (semblable à celui que d'ordinaire on voit auprès de saint Marc. Il a la patte levée ; car,

selon la légende, saint Jérôme a une fois soigné le roi du désert, qu'une épine avait blessé. Au premier plan, à droite du spectateur, et vis-à-vis de saint Jérôme, on voit la jeune Madeleine, délicieuse et folâtre, à côté du trône de la Vierge. Sa tête charmante est appuyée au corps du petit Jésus, dont elle tient le pied mignon dans sa main droite. Sa pose est remplie de caresses. Elle tient ce petit pied entre ses doigts, et le contemple avec délice et bonheur! De sa gauche elle ramasse les plis de sa draperie jaune d'or. Elle est vêtue d'une robe violet pâle, qui sied à sa jolie figure, et relève ses formes séduisantes. C'est la Madeleine telle qu'elle devait être qu'a imaginée le Corrège. Elle n'a jamais été mieux peinte ni mieux conçue que dans ce tableau. Elle s'y montre dans la plénitude de ses charmes et de sa séduction, dans tout l'abandon d'une nature aimante, douce, gracieuse, avenante, vive et passionnée, soumise et dévouée tout à la fois. Son cœur tendre déborde d'adoration pour l'enfant qu'elle caresse de sa joue, et tout son être s'abandonne à ce sentiment.

De l'autre côté, à droite du trône de la Vierge, on voit, debout devant elle, un bel ange adolescent qui montre de son doigt au petit Jésus la page en blanc du livre saint où devra être inscrite l'histoire de la Madeleine. L'enfant semble s'en réjouir. Il montre de sa main droite le gros livre qu'on tient devant sa mère. De l'autre main, avec un geste charmant, il embrasse la jolie tête de la Madeleine, qui est inclinée vers lui. La Vierge Marie regarde

son jeune enfant avec tendresse. Sa main est passée entre les deux jambes du petit Jésus sur lequel ses yeux sont baissés avec amour. C'est un des groupes les plus souriants et les plus heureux que le Corrège ait imaginés. Un autre ange est entrevu dans le clair-obscur, derrière la Madeleine. Il porte un vase de parfums. Dans le fond du paisible paysage, on voit une échappée de collines. Des arbrisseaux percent d'ici et de là, aux alentours de la Vierge, et prêtent au tableau un air champêtre, qui le remplit d'agrément. La Vierge elle-même est assise sur un tertre élevé en guise de trône. Sur la terre, à ses pieds, pousse une riche végétation de fleurs et de gazon. Une lumière harmonieuse et forte éclate partout, et enrichit le coloris du tableau qui semble nourri par le soleil du Midi.

Par cet art magique qui lui était propre, le Corrège a su grouper ensemble et donner du relief aux personnages divers qui se trouvent rassemblés dans ce tableau et en faire un tout harmonieux.

Le peintre a dû se conformer souvent à la volonté de ses clients qui lui demandaient d'introduire dans son tableau tel saint qu'ils avaient pour patron. Le saint Jérôme, peint pour la dame Brésëide Collas, doit sans doute son origine à cette circonstance. C'est ce qui explique l'apparition de saint Jérôme à côté de Madeleine comme s'ils eussent été contemporains. Cela explique aussi la juxtaposition de la belle Madeleine et du petit Jésus, qu'elle ne devait connaître qu'à sa maturité [1].

1. L'année 1528, le Corrège, a exécuté, après avoir terminé le Saint-

L'ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE
MUSÉE DE VIENNE, 1531

Le maître a traité ce sujet deux fois. La première pour les comtes de Corrège (à fresque) au château de Novellara, où il a représenté l'enlèvement de Ganymède, avec Jupiter, qui des sommets de l'Olympe, en compagnie de deux jeunes déesses, observe le vol hardi de son fidèle messager. L'autre, que nous allons décrire, se trouve au Musée de Vienne, et offre une variante sur le même sujet.

L'aigle puissant vient de saisir Ganymède, dont le beau corps est vu de face. Les jambes, qui ploient sous la griffe de l'oiseau de proie, sont écartées; la droite est repliée au genou; la gauche tendue. Le cou de l'aigle soutient le corps de l'adolescent, dont la tête est inclinée sur l'épaule droite. Ses cheveux flottent au vent, et tout son corps paraît secoué par la vitesse de la course aérienne. Les grandes ailes de l'oiseau sont étendues. Son œil de feu a des éclairs de triomphe, en soulevant sa précieuse proie. Il perce les nuées environnantes dans l'élan de son vol hardi, et y fait une trouée lumineuse. Assis à terre, sur un tertre élevé, au premier plan du tableau, le chien

Jérôme (1527), le célèbre tableau qui représente la *Nativité de Jésus*, dit « la Nuit du Corrège » et qui se trouve au Musée de Dresde. Cette commande lui avait été faite par Antoine Pratonieri dès l'année 1522. C'est alors que le grand artiste s'était engagé à peindre ce tableau sur toile par un contrat en règle. Nous rappelons ce fait au souvenir de nos lecteurs par ordre de date, ayant déjà donné une description détaillée de ce tableau remarquable dans notre Introduction.

fidèle de Ganymède semble pousser des hurlements lamentables. Le museau en l'air, dans l'attitude de la détresse, le pauvre animal observe le départ de son maître avec chagrin et étonnement. L'attitude du chien est d'une admirable vérité. Dans le lointain on voit des montagnes, qui bordent un paysage maritime, où les barques flottent sur la mer azurée. Des arbrisseaux sauvages croissent çà et là sur la lande voisine — ce qui crée un ensemble fort varié.

Ce tableau réunit toutes les qualités du maître : force, hardiesse et douceur. La nature de l'aigle et celle du jeune adolescent y sont relevées au grand complet.

SAINT GEORGES, 1535

Le tableau qui représente saint Georges et qui se trouve au Musée de Dresde est peint dans sa meilleure manière, pour la richesse du coloris, la morbidesse des chairs et le charme du clair-obscur.

Ici comme ailleurs, le Corrège a su saisir l'esprit de son sujet ; il a su le relever avec grâce et le rendre avec vérité.

On se rappelle que saint Georges de Cappadoce était un jeune seigneur fort riche, brave et insouciant, qui jouissait de la confiance de Dioclétien. — Ayant un jour publiquement reproché à ce dernier les cruautés inouïes dont il se rendait coupable envers les chrétiens, et ne voulant pas ensuite

se rétracter, ni demander pardon pour lui avoir manqué de respect, il fut décapité, pour prix de son plaidoyer imprudent. Voilà en deux mots l'histoire de saint Georges.

La légende lui attribue des hauts faits chevaleresques, par lesquels principalement il est connu.

Entre autres il doit avoir terrassé le Démon, qui sous la forme d'un dragon, poursuivait une jeune vierge, fille de Roi, pour la dévorer. On voit par l'histoire et la légende de saint Georges qu'il était surtout un brave et un caractère de forte trempe. Les premiers ordres de chevalerie furent institués en son nom. C'est sous cet aspect que le Corrège nous l'a présenté : d'une physionomie ouverte et insouciante, qui n'est rien moins que celle qu'on donne d'ordinaire aux saints du calendrier.

On voit ce beau cavalier exubérant de jeunesse et de santé, debout, à gauche du trône de la Vierge qui forme le centre de la composition. Il est placé sur le devant du tableau, portant l'habit de chevalier. Un riche manteau est à son bras gauche ; il tient en main la lance, qui a terrassé le dragon. La tête de ce dernier est à terre, et saint Georges y appuie son pied droit.

Il a le corps et la tête tournés aux trois quarts vers le spectateur. La Vierge portant l'Enfant est assise sur un trône élevé, sous un dais architectural richement sculpté. Elle est d'une beauté douce et souriante. Elle regarde avec complaisance la main de saint François, qu'il lui montre pour lui faire observer ses stigmates. Il est placé à sa gau-

che, entre la Vierge et saint Georges. Le petit Jésus très joli, vivace et souriant, est tourné vers saint Géminien, de l'autre côté du tableau, à droite de la Vierge; l'Enfant charge saint Géminien de protéger la ville de Modène. On voit un modèle exigu de cette ville supporté par un bel enfant qui le retient sur ses épaules. De ce même côté, debout devant le trône de la Vierge, se tient saint Jean le précurseur; son bras droit est levé et son doigt désigne Jésus. Ses jambes et ses bras sont nus. Une draperie serrée à la taille, évasée de côté, recouvre une partie de son corps. L'énergie et le caractère mystique de saint Jean font défaut à cette figure, dont l'attitude est molle; ses chairs sont plutôt flasques comme celles d'un bon vivant, que desséchées par le jeûne.

Entre saint Jean-Baptiste et saint Georges, qui sont vis-à-vis l'un de l'autre, au pied du trône de la Vierge, se trouve un ravissant groupe d'enfants. C'est à l'épée et au casque du chevalier de l'Église qu'ils ont à faire. L'un d'eux, avec une grâce comique, essaie sur sa tête mignonne le gros casque de saint Georges, et semble en être à demi écrasé, quoique deux autres petits enfants soient en train de le supporter avec grand effort. Un quatrième enfant (au premier plan du tableau) traîne à grand' peine la grosse épée du saint personnage et fait mine de vouloir la tirer de son fourreau. C'est à propos de ce groupe ravissant que Guido Reni, qui avait vu le tableau à Modène, demanda en écrivant à un ami qui l'avait vu plus tard: « Les en-

« fants du Corrège sont-ils toujours là, et ont-ils « grandi ? »

Dans le tableau de saint Georges, c'est surtout le naturel des enfants et l'empâtement des couleurs qui est admirable. A peine supposerait-on, par la simple vue de ce tableau, que le Corrège est profond psychologue et passé maître théologien. Ici c'est saint Georges qui donne le ton; c'est l'insouciance, la force, la jeunesse d'un preux chevalier qui s'étale et qui doit briller. Aussi tout l'ensemble de la figure de saint Georges ressort en grand relief avec la splendeur et la vivacité exubérante d'un jeune noble insouciant, qui connaît surtout l'art des coups d'épée, mais qui a mis son bras au service de la vérité; car la loyauté et la candeur brillent dans son expression.

Sur le fond lumineux du tableau, on voit le ciel ouvert. Un joli arbrisseau, à la droite du trône de la Vierge, fait rêver à la campagne. Dans tous les tableaux du Corrège on rencontre de ces paysages. Mieux qu'aucun maître il s'entend à mettre la nature en harmonie avec les scènes morales qu'il représente.

VÉNUS ET AMOUR. LONDRES, 1532

Encore un tableau d'une beauté de contours et d'une grâce incomparables. C'est une idylle antique qui a pour thème Cypris et Cupidon; c'est un hymne à la nature, à la mère des Grâces et des Amours.

Elle se passe en pleine campagne, à l'ombre d'un bosquet. Vénus et son fils jouent ensemble et se taquinent avec une grâce pleine d'abandon. Vénus vient d'enlever son arc à l'Amour. Ce dernier voudrait le rattraper. Sa mère se lève sur la pointe des pieds et tient son bras étendu de tout son long au-dessus de sa tête, pour le tenir loin de sa portée. L'enfant s'efforce de le ressaisir. Il se lève, lui aussi, sur ses pieds mignons, et semble sur le point de s'élancer d'un bond, tant le jarret de sa jambe fine est tendu. Ses jambes, modèles de beauté et de grâce parfaite, ont un galbe et des contours exquis. La petite figure de Cupidon est toute frétillante avec ses ailes bien vivantes et sa blonde tête bouclée, qui paraît entre ses jolies épaules. Il lève son bras droit en s'efforçant d'atteindre l'arc. Dans ce jeu, Cupidon met son pied sur le pied de sa mère, qu'elle tient légèrement posé sur un tertre voisin. Appuyée sur l'autre pied, elle montre au grand jour son sein rose, ses flancs nacrés et forme elle-même de son beau corps comme un arc élégant. Mère et enfant se ressemblent. Ils ont la même grâce, la même beauté, la même séduction. Vénus regarde l'Amour avec un sourire ravissant, où se mêle la malice et la molle langueur. C'est une blonde aux cheveux d'or, splendide de jeunesse et de fraîcheur. A peu de distance de ce groupe charmant, on voit, accroupi dans l'ombre (au second plan du tableau) la figure fauve d'un satyre. Sa tête fortement accentuée est dirigée vers le groupe. Ses yeux y sont fixés dans une âpre convoitise. Il re-

garde avec une complaisance mêlée d'envie ces belles chairs blanches dont le poli nacré et délicat ressort à la lumière. Pour ne rien perdre de cette scène il se penche en avant. Sa main droite est appuyée sur le carquois de Cupidon, qui gît à terre à ses côtés. Son bras musculeux, brun et charnu, sa peau bronzée, son visage lubrique, font contraste avec la beauté fine et lustrée du groupe enchanteur.

De sa main gauche le satyre tient sa flûte de roseau. Il respire à peine dans sa muette contemplation, de peur d'être interrompu dans ce festin des yeux. Le groupe entier est ombragé par un grand massif d'arbres, dont un gros tronc s'élève derrière Vénus. On voit dans le fond du paysage une riante éclaircie.

Anacréon n'a jamais mieux chanté l'Amour et sa mère dans ses Odes. La nuance est diverse; mais l'abandon, le charme et la vivacité sont les mêmes.

DANAÉ. PALAIS BORGHÈSE, 1532

On voit, à demi couchée sur un lit tout blanc, et soutenue par de grands coussins, la belle Danaé qui paraît à moitié assise, dans une attitude d'attention. La tête légèrement inclinée sur sa poitrine, elle voit venir la pluie d'or qu'elle recueille dans un linge déployé devant elle. Un jeune Amour, assis auprès d'elle, tient l'autre bout du drap. Danaé a l'une de ses jambes hors du lit, et s'ap-

puie d'une main sur les coussins. Son genou droit sert de support à l'autre qui retient la draperie. L'Amour, ou pour mieux dire l'Hyménée, qui a le corps tourné de trois quarts vers le spectateur et le visage de profil, a la tête levée, dans l'attitude d'une attente passionnée et d'un désir voluptueux. L'expression est très caractéristique. Deux petits Amours se trouvent groupés à terre au chevet du lit. Ils semblent être en train d'essayer l'or, dont les gouttes viennent de tomber, avec la pointe d'une flèche, sur une pierre de touche que l'un d'eux tient dans ses mains, et que l'autre veut saisir à son tour. Est-ce Éros et Antéros que le Corrège a voulu représenter, en donnant des ailes à l'un de ces deux enfants, le douant de la beauté et de la grâce, tandis que l'espièglerie et la cupidité marquent la figure de celui qui tient l'or et qui n'est point ailé? Ce qui est sûr, c'est que ces deux Amours sont vifs et spirituels. Le coloris du tableau est dans la gamme grisâtre et violacée. Le relief et la solidité des chairs y sont admirables et le clair-obscur parfait, comme toujours dans les tableaux du Corrège.

LÉDA ET SES COMPAGNES

MUSÉE DE BERLIN, 1532

Le tableau du Corrège qui représente Léda et ses compagnes surpasse tous les autres qu'il a

peints au chevalet, par la splendeur et le fini de son art.

Sur un fond de paysage riant, à l'ombre d'un massif d'arbres qui croissent au bord d'une nappe d'eau pure, on voit un ravissant groupe de nymphes, aux formes de déesses, dont les corps blancs et sveltes ressortent en pleine lumière à la sortie du bain.

Léda, qui vient de quitter l'eau, est assise nonchalamment au bord du petit lac, tenant un cygne sur ses genoux. Un de ses pieds, à peine sorti du bain, traîne mollement au bord de l'eau. Elle tient l'autre un peu écarté en repliant légèrement le genou, qui sert de support au cygne. Elle retient auprès d'elle le bel oiseau par l'aile, avec un geste caressant. Sa main mignonne, blanche et potelée, est douce comme le fin duvet du cygne qui pose sur son sein palpitant. L'autre bras est appuyé au vieux tronc de l'arbre qui ombrage ce groupe ravissant. Le blanc duvet du cygne tout frémissant de volupté frôle son sein embaumé. Son cou s'y enlace avec ardeur, et son bec amoureux semble demander des caresses aux lèvres de Léda. Celle-ci, qui a les yeux baissés sur le cygne et la tête doucement penchée, va à sa rencontre amoureusement. Ses lèvres semblent le flatter, — son regard lui sourit avec douceur. Une volupté enivrante respire dans tout son être, dans son attitude et dans son regard. Une langueur molle semble la posséder et subjuguer tous ses sens. Ce groupe forme le centre du tableau. A droite, une nymphe encore au bain est sur le point

de sortir de l'eau. C'est une jeune fille charmante, dont une jambe est encore mouillée, l'autre a gagné le bord. La jeune fille a la tête levée vers le haut; elle observe le départ d'un beau cygne qui vient de s'envoler dans les arbres du bosquet voisin. Une suivante l'attend au bord de l'eau pour lui passer ses vêtements. Un peu plus loin, à gauche, on voit la troisième nymphe attardée dans l'eau, qui évite les poursuites d'un cygne amoureux. Elle s'en défend des deux mains, avec une pudique coquetterie, et semble le chasser avec un geste animé. Entre ce groupe et Léda, on voit la figure d'une femme déjà mûre, qui se tient au second plan, à demi voilée et un peu à l'écart. Appuyée contre un tertre qui s'élève derrière le dos de Léda, elle semble contempler en silence les ébats de ces belles nymphes, en faisant peut-être ses réflexions sur la frivolité de la vie et la fragilité du bonheur. On voit le regret du passé et l'avidité du désir dans ses yeux et dans son expression.

A la droite de Léda, du côté opposé, assis sous l'ombrage des arbres, paraît l'Amour triomphant; ce bel adolescent ailé (qu'on pourrait appeler un Hyménée) pince la cithare d'un air malicieux. Deux autres petits Amours, dont l'un est roulé à terre dans un coin, soufflent dans des conques marines avec un entrain amusant. A droite et à gauche du tableau, de hautes montagnes se détachent sur l'horizon. Le grand jour qui perce par des éclaircies enlève tous ces groupes en pleine lumière. Le charme des nymphes n'est pas moins admirable que

la beauté des cygnes. Le caractère de l'oiseau est parfaitement saisi dans sa grâce amoureuse, dans ses audacieuses poursuites et jusque dans son vol alourdi. Enfin le beau duvet des cygnes, moelleux, perlé et frémissant ajoute à l'ensemble qui resplendit de vie et de beauté.

Les figures sont à peu près de grandeur naturelle, ce qui ajoute au charme du tableau, qui est sans contredit le plus beau tableau à l'huile qu'ait fait le Corrège. Le maître en a peint une répétition qui égale l'original par sa perfection. L'un se trouve au musée de Berlin, l'autre au Palais Rospigliosi, à Rome. Il est conservé dans l'appartement privé de la famille, où le public ne pénètre pas [1].

IO ET JUPITER. MUSÉE DE VIENNE, 1532

Le Corrège, dont le génie élevé et la fibre délicate autant que robuste et passionnée était à même

1. Le célèbre tableau de « Léda avec ses compagnes », qui est la propriété des princes Rospigliosi de Rome, a été décrit par l'abbé Antoine Coppi qui cite les titres historiques sur lesquels s'appuie son authenticité. (Voir : *Notizie di un quadro del Correggio; lette nell'Accademia Romana di Archeologia* il 24 giugno 1845, a *Roma*. Roma. Salvincci, in-8° di pag. 12.) Ce tableau se trouve conservé *intact* au palais Rospigliosi, dans sa merveilleuse fraîcheur. Il y est gardé précieusement dans une des chambres réservées aux dames de la maison. C'est là que, par faveur spéciale d'une des princesses de la famille Rospigliosi, l'auteur de ce livre a pu le voir il y a un nombre d'années. Nous avons pu juger alors de l'incomparable beauté de ce tableau qui n'a subi aucun outrage par des scrupules exagérés ou par les ravages du temps. Ce tableau est sans contredit le plus étonnant par sa beauté plastique et l'empâtement des couleurs qu'ait peint le maître célèbre. La Danaé du palais Borghèse, aussi bien conservée, est d'un mérite esthétique bien inferieur. Quant au « Christ » qu'on montre au Vatican comme une œuvre du Corrège, il est impossible de ne pas douter de son authenticité.

de tout concevoir, savait affiner en maître chaque accent de la passion, dans les diverses situations de l'esprit et du cœur humain. Il les exprime avec l'habileté d'un psychologue profond et d'un maître de l'art.

Le tableau qui représente Jupiter venant visiter la nymple Io, sous forme d'un nuage, est un chef-d'œuvre d'audace et de délicatesse. La belle Io est vue de dos, à demi couchée sur un tertre fleuri. Sa tête, qui se présente de profil, est renversée en arrière; son beau corps pâmé et tout frémissant est comme noyé dans le fluide électrique d'un nuage sombre qui descend sur elle. Dans ce nuage on aperçoit une tête d'homme dont la bouche est collée sur la sienne; une main caressante, à peine visible sous le nuage, entoure la nymphe. Embrasée par ce souffle ardent, brûlée par ce contact de feu, elle semble s'abandonner à toute l'ivresse de l'amour. Une biche altérée boit avidement à la source voisine.

Rien de plus simple que ce tableau. On y aperçoit à peine la main furtive et la tête passionnée de Jupiter ; elle se confond presque avec le nuage qui enveloppe la jeune nymphe.

On ne voit distinctement que le corps d'Io, le dos tourné au spectateur. Mais on sent le frisson voluptueux courir dans ses veines et soulever tout son être, qui semble vouloir se fondre sous la force d'une sensation. On n'a jamais osé davantage en peinture. Mais un charme suave enveloppe le tout, et le feu de la passion dévore et consume la

volupté elle-même. C'est une ode de Sapho en peinture.

Les quatre chefs-d'œuvre que Corrège peignit en l'année 1532, Vénus et Léda, Danaé et Io, furent exécutés pour Charles-Quint, par ordre de Frédéric de Gonzague, Ce dernier venait de recevoir l'investiture de son titre pour le duché de Mantoue des mains de l'empereur, l'année même du couronnement.

Plusieurs de ces célèbres tableaux ont été soumis à de bien rudes épreuves. Raphaël Mengs raconte que le père du duc d'Orléans vivant de son temps (c'est-à-dire au XVIIIe siècle), scandalisé par la volupté séduisante de la tête d'Io, avait fait trouer la toile à l'endroit de la tête coupable, en y faisant appliquer le feu. On prétend même que le tableau de « Léda avec ses compagnes de jeu » a subi le même sort, et qu'il aurait été en partie détruit. Quoi qu'il en soit, ce qui reste encore de ces beaux tableaux, fort habilement restaurés par Prudhon et Schlesinger, les rend très remarquables. Quant à la tête d'Io, qui est d'une autre main que celle du Corrège, quoique tout à fait conforme à la situation, elle a un type fortement germanique, qui ne ressemble en rien à ceux du maître. Le tableau qui représente Danaé a été longtemps caché, dit-on ; c'est pour cela qu'il est resté intact. Quant au splendide tableau de « Léda et de ses compagnes » possédé par les princes Rospigliosi, il semble d'hier et reluit de sa première fraicheur [1].

1. Les trois tableaux du Corrège, *Danaé* (actuellement conservée

LA MADELEINE. MUSÉE DE DRESDE, 1533

Au fond d'un antre caverneux, on voit la belle Madeleine couchée à terre, le coude appuyé sur un vieux livre, dans l'attitude d'une profonde méditation. Sa tête repose sur son joli bras. Les trésors de son sein blanc, aux contours fermes et moelleux, ressortent à la grande lumière ; comme aussi l'ivoire de ses bras admirables, éclairés par le grand jour ; tandis que le reste de l'antre est plongé dans l'obscurité. Elle songe, elle réfléchit, elle médite cette belle Madeleine. Son grand front, siège de douces pensées, est appuyé sur sa main droite qui plonge dans l'onde abondante de ses beaux cheveux. Ces cheveux sont blonds, crêpelés et fins ; leur masse ondulée s'élève sur ses tempes, encadre sa belle figure et retombe avec grâce sur son cou nu. Ses grands yeux sont baissés vers le texte sur lequel elle médite. Sa figure, d'un ovale accompli, aux traits fins et réguliers, est celle d'une nymphe ou d'une déesse, si ce n'est qu'une grâce intime, par-

à la galerie Borghèse à Rome), *Léda avec ses compagnes* et *Io* appartinrent jadis à Christine de Suède, ensuite au cardinal Azzolini, puis au duc de Bracciano. Enfin ces tableaux fameux tombèrent entre les mains du duc d'Orléans dont le fils Louis fit détruire les têtes de Léda et d'Io. Modène possédait jadis plusieurs des chefs-d'œuvre du Corrège, qui passèrent à Dresde, quand le duc de Modène vendit les meilleurs tableaux de sa galerie. Ces tableaux furent achetés par Gustave III, roi de Pologne, pour la somme de 130.000 sequins d'or qu'il fit frapper à Venise. Parmi les « *cent tableaux* » dont alors il fit l'achat, il y en avait six du Corrège, dont cinq peuvent se ranger parmi ses plus beaux : la *Nuit*, le *Saint-Georges*, le *Saint-Sébastien*, une *Madone* et quatre saints (dit *Saint-François*), *la Madeleine* (sur cuivre) et le portrait du Dr *Lombardi*.

fumée d'innocence et de candeur suave, émane de tout son être ; l'âme en fleur s'épanouit dans cette beauté. Une draperie d'un bleu sombre enveloppe son corps jusqu'aux pieds. Ces pieds nus, d'une légèreté exquise, sont croisés l'un sur l'autre, et ressortent en plein relief dans la pénombre du demi-jour. Les formes sveltes de son corps charmant sont entrevues sous les plis de son vêtement sombre.

Un grand apaisement semble s'être fait en elle; une profonde sérénité règne dans tout son être; une paix parfaite s'est substituée aux aveuglements de la passion. Ainsi purifiée par le charme de l'amour *vrai* qui a su triompher de tous les égarements, sa beauté en est comme transfigurée. On ne peut rien voir de plus doux et de plus parfait, de plus tendre et de plus pur que cette Madeleine. C'est plus que la beauté d'une vierge qui s'ignore. C'est la pureté consciente, l'innocence reconquise par une vie de renoncement et l'amour des choses éternelles. Jamais sainte ne fut plus charmante que cette pécheresse transformée. Elle mérite le mot du Christ : « Il lui sera beaucoup pardonné, car elle a beaucoup aimé. » Cette vérité sublime ainsi formulée par le Maître, le Corrège a su la traduire par son pinceau. Dans son attitude simple, pleine de noblesse sans ostentation, sa Madeleine nous donne l'impression d'une nature *régénérée* par la puissance de l'âme aimante et profonde. C'est l'harmonie du cœur et de la raison, l'idéal gagné par la méditation. Elle nous touche comme une sœur bien-

aimée et la clarté de son front est douce comme l'aurore de la vérité.

Le Corrège a fait une variante de ce tableau. La ravissante figure et l'attitude de la lectrice y est la même ; le paysage est différent.

On y voit la Madeleine à l'ombre d'un tertre élevé, avec un horizon de montagnes au crépuscule. Ce fond répand sur tout le tableau une paix mystérieuse, comme celle qui nous vient de l'adieu du jour, quand la lumière baisse et que les objets commencent à se fondre dans la pénombre.

Ces deux tableaux, peints sur cuivre, chefs-d'œuvre de fini et de perfection, sont les derniers du maître [1].

1. L'histoire de ces deux chefs-d'œuvre du Corrège est intéressante. Apparemment le maître fit présent des deux tableaux qui représentent *la Madeleine* aux comtes de Corrège, à titre de reconnaissance envers cette famille, qui lui avait, dès l'adolescence, témoigné une sincère amitié. *La Madeleine*, qui se trouve à Dresde, fut probablement offerte par les seigneurs de Corrège à Charles-Quint, lors de son passage en Italie, après le couronnement. L'autre tableau représentant aussi *la Madeleine* semblable au premier, avec un ravissant paysage en plus, fut perdu de vue, après un certain nombre d'années. Une étrange aventure le fit sortir de l'oubli. Il arriva qu'à la mort du cardinal Fesch (oncle de Napoléon Ier), sa riche collection de tableaux fut mise en vente par ses héritiers. C'est alors qu'une *croûte*, trouvée au grenier de la maison princière, fut vendue au peintre Vallati, pour la somme de *huit écus romains*. Le peintre, en grattant la couche supérieure de couleur, trouva sous la *croûte* apparente la *répétition précise* du célèbre tableau de Corrège, qui représente *la Madeleine en méditation*, avec la variante d'un paysage qui le rend encore plus précieux. Cette trouvaille fit du bruit. Tout Rome se rendit à l'atelier du peintre pour admirer le chef-d'œuvre. Les héritiers du cardinal Fesch intentèrent un procès à M. Vallati, pour réclamer le fameux tableau, ainsi vendu, disaient-ils à leur insu. Le peintre cependant, ayant prouvé la parfaite légalité de son achat, put retenir son trésor, qu'il vendit ensuite à un Anglais pour une galerie privée. D'autres *Madeleines*, en assez grand nombre, ont été attribuées au Corrège. Leur authenticité est cependant fort douteuse. Dans leur genre, ces deux *Madeleines en meditation* sont uniques.

CHAPITRE VI

LES COUPOLES DE PARME

L'horizon de Parme. — Intérieur de l'église de Saint-Jean. Description de la coupole; la Vision apocalyptique. — *Le Christ transfiguré et les Apôtres.* Intérieur de la cathédrale. Description de la coupole. — *L'Assomption de la Vierge.* — Parallèle entre Michel-Ange, Raphaël, le Tintoret et le Corrège. — Conclusion.

Les coupoles de Parme, nous l'avons dit, forment le couronnement de l'œuvre du Corrège et sont comme le testament de sa pensée religieuse et philosophique. Dans l'Introduction de ce livre nous avons essayé de rendre la première et saisissante impression qu'on reçoit de ces deux chefs-d'œuvre.

Dans l'ardente poésie dont ils nous inondent, dans le ravissement même qu'ils nous procurent, nous avons trouvé les idées sublimes qui s'en dégagent. Mais nous n'aurions pas accompli notre tâche si nous n'examinions pas ces deux grandes compositions au point de vue de l'art et dans tous les détails.

Pour mieux nous rendre compte des conditions

dans lesquelles elles furent créées, donnons un coup d'œil à la ville qui les a vues naître, et dont elles constituent aujourd'hui l'attrait principal.

Parme est une ville triste et sévère, solitairement assise dans l'immense plaine de Lombardie. Quelques grandes places, des rues irrégulières et désertes, des palais massifs et sombres comme des prisons; des églises lombardes d'un style douteux et sans beauté, voilà l'aspect général de la ville. Du temps du Corrège elle devait avoir un air plus sombre encore et plus menaçant. C'était alors une vaste forteresse, hérissée de tours de défense, de tourelles et de pignons; chaque maison avait sa tour, selon l'usage des vieux temps. Mais lorsqu'on monte sur les remparts, l'œil avide d'espace et de lumière se dilate avec bonheur devant l'immensité de la plaine et du ciel. Celle-ci se déroule à perte de vue comme une mer de verdure, coupée çà et là par les molles ondulations des châtaigniers ou les stries de lumière qui rayent ses vastes prairies. Sur cet horizon sans limite, la voûte du ciel semble plus lumineuse et plus profonde. Les nuages se jouent, grandioses et variés, dans l'air léger, dans l'azur diaphane. Ils s'étagent en montagnes flottantes ou se dispersent au zénith, sous le souffle du vent comme des génies aériens. Les vastes horizons appellent le rêve. La pensée, qui n'y rencontre poin de barrière, s'élance droit aux portes de l'infini. L'horizon de Parme dut inspirer le Corrège. Plus d'une fois, après le labeur et la chaleur étouffante du jour, il dut venir respirer un air plus pur sur

les remparts et songer, en face de ce grand ciel nuancé des flammes du couchant, à son ciel intérieur, peuplé d'êtres divins, doré de toutes les splendeurs de l'idéal.

Revenons avec le maître à l'église de Saint-Jean ; de celle-ci nous passerons à la Cathédrale.

L'église de Saint-Jean à Parme, qui compte plus de dix siècles, fut bâtie par ordre de l'évêque Siegfried II pour les moines bénédictins, aux environs de l'an 983[1]. Elle fut reconstruite (1510) par Bernardin Zaccagni de Parme. Plus tard on y ajouta la façade actuelle, qui a peu ou point de rapport architectural avec le reste de l'édifice. L'église elle-même, en forme de croix latine, de style italo-lombard, offre trois nefs flanquées de dix-sept chapelles[2]. Au-dessus du transept s'élève la merveilleuse coupole peinte par le Corrège. Elle contraste avec le sombre édifice et semble l'éclairer d'une lumière surnaturelle, quand le soleil y pénètre.

Cette coupole, parfaitement ronde, reçoit le jour d'en bas par quatre œils-de-bœuf disposés au-dessous et perpendiculairement aux pendentifs.

1. *Annales O. S. Bénédictins*, tom. IV, livre XLIX, p. 19.

2. A l'extrémité des deux croisillons de l'église de Saint-Jean se trouvent placés quatre groupes plastiques qui sont l'œuvre du fameux Antoine Begarelli, ami du Corrège. Ceux à droite représentent la noble figure de saint Benoît, vraiment magnifique, vis-à-vis duquel est placée sainte Félicité, qui est d'une très belle expression et d'un modelé parfait. A gauche se trouve la statue en plâtre de saint Jean Evangéliste avec son aigle, qui a pour vis-à-vis celle de la Vierge tenant aux bras l'Enfant Jésus. Dans chacun de ces groupes on peut admirer l'étude approfondie de l'art et un goût classique très pur.

Le Corrège a choisi pour sujet de son œuvre l'apparition du Christ, *transfiguré* dans la plénitude de sa gloire, et tel qu'il doit se montrer à la fin des siècles, selon le texte de l'Apocalypse. On y lit : « Regarde, il vient sur les nuées et chacun devra « le percevoir. Ceux aussi devront le voir qui l'ont « transpercé. Et toutes les familles de la terre au- « ront à se complaindre à cause de lui[1]. »

Interprétant à sa manière ces mots[2] : « Et sa « figure était comme un soleil qui reluit dans toute « sa splendeur, » le Corrège a voulu faire reluire la figure du Christ transfiguré, couronné d'une beauté divine, comme apparaissant au monde entier, frappant d'étonnement et de joie les yeux des apôtres et des évangélistes.

On le voit paraître effectivement au milieu de *nuées d'anges*, la face resplendissante. Tout son être est comme pénétré de lumière et transfiguré de beauté. Cette apothéose de Jésus forme le sommet de la voûte ; le nuage qu'il perce est frangé de têtes d'anges. Plus bas, aux parois de la coupole, les apôtres sont campés sur des nuages, isolés, en cinq groupes divers. Ils se montrent la Vision, exprimant leur joie et leur surprise par des attitudes diverses. Prosterné à terre, et comme foudroyé par le saisissement de cette vision, on voit, au-dessous de ces groupes, la figure du vieillard de Pathmos, la tête et les mains levées au ciel, dans l'attitude

1. Apocalypse de saint Jean, prologue, verset 7.
2. *Ibidem*, verset 16.

d'une profonde stupeur. Ici encore le Corrège est fidèle au texte qui dit [1] :

« Et quand je l'aperçus je tombai à ses pieds « comme mort. Et lui il posa sa main droite sur « moi, me disant : Ne crains rien, je suis le Pre- « mier et le Dernier ».

L'aigle symbolique est placé à côté de saint Jean et lève son œil perçant vers la lumière. Au-dessus de lui, les trois autres évangélistes apparaissent, groupés dans les nuages sous la figure d'hommes mûrs et intelligents. Ils semblent causer entre eux avec animation. L'un d'eux, de son bras et de sa main levée, désigne l'éclatante vision. Ce groupe central de la voûte est d'une vérité et d'une vie extraordinaires. Voilà la disposition générale de cette grande composition. Dans cette vision merveilleuse, le Corrège n'a pas seulement dépassé ses devanciers comme artiste, mais aussi comme poète. Laissant de côté tous les fléaux décrits par l'Apocalypse et le *Jugement dernier*, avec ses terreurs, il a voulu représenter cette *nouvelle Jérusalem* qui n'est éclairée selon l'Apôtre « ni par le soleil ni par la lune, mais par la clarté de la justice et de la vérité ».

Avec cette grandeur d'âme qui sait concevoir le beau et ce génie divin qui sait le figurer sous une forme plastique, le Corrège a voulu représenter cette clarté divine dans la personne du Christ. Se souvenant du texte de saint Jean [2] où il est dit :

1. Apocalypse de saint Jean, verset 17.
2. Apocalypse de saint Jean, chap. V, verset 21.

« Alors je vis un nouveau ciel et une nouvelle « terre ; car le premier ciel et la première terre « avaient disparu et il n'y avait plus de mer, » le Corrège a compris que c'est la transfiguration générale du monde par l'esprit du bien qui devra opérer ce changement radical. Le texte continue : « Et je vis descendre du ciel, d'auprès de Dieu : « *la ville sainte*, une Jérusalem nouvelle prête « comme une épouse qui s'est parée pour son époux. « Et j'entendis une voix forte qui venait du ciel et « qui disait : Voici le tabernacle de Dieu, qui va « être dressé au milieu des hommes, il habitera « avec eux, et ils seront son peuple et Dieu sera « avec eux comme leur Dieu[1]. »

Cet *esprit de Dieu*, le Corrège a voulu le représenter par l'image du Christ, comme étant le reflet des plus belles qualités humaines. Il a voulu l'entourer de ses Apôtres, qui ont lutté et souffert pour les mêmes convictions. Sur les pendentifs, disposés au-dessus des quatre œils-de-bœufs qui éclairent la coupole, sont peints les quatre évangélistes qui ont promulgué sa doctrine. Chacun d'eux est accompagné d'un des quatre docteurs de l'Église qui a su mieux l'illustrer.

Tel est l'ordre général et l'idée mère de la composition. En voici la description détaillée.

La figure lumineuse du Christ s'élève au centre de la voûte, dans un ciel irradiant, au milieu d'une

1. *Ibidem*, verset 21.

nuée d'anges. Il y monte par un mouvement naturel (figurant une ascension rapide dans les airs) qui donne à son attitude et à son geste la grâce et la majesté divine avec la légèreté aérienne de l'oiseau au vol. Sa belle tête, dont les yeux sont levés, est tournée au ciel. Sa jambe gauche est repliée. Le bras droit est levé; l'autre est dirigé vers la terre. Son beau corps, agile et souple, semble attiré irrésistiblement vers les régions lumineuses où il plane dans son élément, et où il semble inviter les autres à le suivre par un beau sourire. L'ensemble de sa figure est d'une beauté céleste. Ses yeux révèlent des merveilles de bonté et de charité. La joie d'un amour infini, joint à une sympathie illimitée, donne à son regard l'attrait et la splendeur d'un feu vraiment divin. Son front, où semble briller la vérité et la justice, n'a point d'autre auréole. Le *soleil* de la vie intérieure donne à toute sa personne un rayonnement de beauté qui se grave dans la mémoire comme une fête des yeux. Une draperie jaune pâle enveloppe cette merveilleuse figure à mi-corps et vient flotter derrière son épaule gauche. Au-dessous de la frange nuageuse formée par des myriades d'anges, les groupes des apôtres se détachent sur le ciel bleu. Dans le Christ, le Corrège a figuré la beauté souveraine qui vient de la perfection morale; pour les apôtres il a fait choix d'un type moins élevé. Ce sont de beaux hommes robustes et vigoureux, d'une carrure et d'une solidité toute populaires. Ces têtes ont pour la plupart des expressions convaincues et puissan

tes. Le fond sémitique y domine. Le feu du fanatisme oriental s'y mêle à une simplicité rustique et à une sorte de noblesse native, dont étaient doués sans doute ces forts lutteurs qui, par leur courage, surent frayer un chemin à la nouvelle loi.

Pour bien observer ces groupes, on devra commencer par celui du centre qui représente *le visionnaire* de Pathmos — prosterné à terre par l'éclat de la divine apparition. Il est placé au bas de la coupole, vis-à-vis du grand autel. C'est en tournant le dos à la porte d'entrée qu'on l'aperçoit. Le spectateur se trouve alors en face d'un groupe majestueux : en bas, le vieillard de Pathmos est à demi couché sur un grand livre, la tête et les mains levés au ciel, dans l'attitude de l'étonnement.

Au-dessus de lui, campés sur des nuées, où se jouent de beaux anges, sont groupés les autres évangélistes (Mathieu, Marc et Luc) sous les traits d'hommes mûrs, au front noble et intelligent. La figure centrale de ce groupe, qui forme avec les autres comme une pyramide, appuie son bras gauche sur l'épaule de son compagnon, en étendant la main comme pour indiquer la « Vision ». Son bras droit est fortement appuyé sur les nuages. A gauche de ce groupe, le troisième évangéliste se penche avec un geste énergique vers les deux premiers, en prêtant une attention profonde à leur discours. — Des anges entremêlés aux nues animent ce groupe mouvementé.

A droite de la fresque centrale se trouve le premier groupe des apôtres, Pierre et Paul. Les autres se suivent par groupes de deux, occupant ainsi tout l'espace du pourtour de la coupole.

1er GROUPE D'APÔTRES

En ce groupe remarquable on voit figurés saint Pierre et saint Paul. Les figures sont vues presque de profil. Ils sont assis sur les nuées, l'un à côté de l'autre. Le vieux saint Pierre, la main levée au ciel, semble parler avec animation. Il est rempli d'élan et d'enthousiasme ; tandis que saint Paul, ancré dans ses pensées, semble absorbé et comme ébloui par la vision. Il tient sa tête légèrement inclinée en avant, ses bras sont croisés sur sa poitrine, son attitude exprime une profonde adoration.

On reconnaît dans son expression l'ardent disciple de la foi, l'apôtre de la Rédemption par la loi de la *conscience*. On y retrouve la nature ardente de l'impétueux légionnaire qui commença par persécuter les chrétiens, et qui, frappé à l'improviste par la lumière de cette grande vérité, devint leur plus puissant défenseur. Un ange gracieux et mignon est debout devant saint Paul, sur une grosse nuée qui avoisine sa tête. Il fait ressortir par sa grâce enfantine le type accentué et les cheveux noirs de saint Paul. Saint Pierre tient les clefs emblématiques de sa main droite ; de sa gauche il montre le ciel. Ses cheveux sont blanchis par l'âge.

Son geste énergique rappelle le disciple qui prêchait la rédemption par les œuvres. Un petit enfant, roulé dans un nuage, joue à ses pieds. Son corps mignon ressort avec grâce comme d'un voile de vapeurs légères. Les nuages lumineux amoncelés derrière ce groupe ouvrent à l'œil des profondeurs d'espace et des perspectives infinies.

IIe GROUPE D'APÔTRES

A côté de saint Pierre et de saint Paul, flottant dans les nuées qui s'élèvent dans le pourtour du ciel bleu, se trouve le second groupe des apôtres, qui représente saint Philippe et saint Taddée. Ce sont de beaux corps d'athlètes, élégants et forts, drapés à peine d'écharpes d'un brun sombre et d'un bleu foncé, qui font ressortir la couleur bronzée de leur figure. Les apôtres sont assis dos à dos. Un véritable essaim d'anges les environne : les uns ont l'air de les supporter dans les airs ; les autres les effleurent en passant ; d'autres encore jouent et se glissent dans les nuages.

IIIe GROUPE D'APÔTRES

Le troisième groupe d'apôtres représente saint Thomas et saint Jacques Mineur. Les deux types sont très fortement accentués, énergiques et beaux, chacun selon son caractère, et ressortent en grand

relief sur le fond clair. Ce groupe est un des plus beaux, et peut-être le plus frappant de la coupole. On voit à gauche, et comme assis sur le coin d'un banc de nuées, la rayonnante figure de saint Thomas. Ses grands yeux ouverts semblent regarder la Vision divine avec l'expression d'une profonde et intime satisfaction. Les traits de sa figure sont encadrés de boucles blondes. Sa bouche est légèrement entr'ouverte. Le galbe distingué de son visage et sa fine encolure dénotent la force virile, jointe à l'élégance et à la beauté. La forme de sa large poitrine, de ses bras nerveux, et de tout son corps atteste l'énergie de sa fibre au physique comme au moral. L'ensemble de cette figure indique une puissance de tempérament extraordinaire. Saint Thomas est appuyé sur l'épaule d'un petit ange accroupi à sa gauche, et qui se trouve placé entre lui et saint Jacques Mineur. Celui-ci est assis à ses côtés. Sa tête, vue de profil, est tournée vivement vers son compagnon ; il semble l'entretenir vivement au sujet de l'apparition. Saint Jacques, placé en avant, apparaît dans l'ombre ; saint Thomas, rejeté en arrière, apparaît en pleine lumière, et comme inondé par la clarté d'en haut. Saint Jacques, de son côté, parlant avec feu, désigne la Vision avec l'index de sa main droite. Sa tête brune, énergique et intelligente, sa barbe noire, ressortent avec vigueur, et font contraste avec le blond vif de saint Thomas. Ce dernier, dont les traits et la figure respirent une noble harmonie, semble ressentir le bonheur intime de

l'homme qui voit se dissiper devant lui chaque ombre de doute, à la pleine lumière de la vérité. Trois anges, groupés entre saint Jacques et saint Thomas, semblent eux-mêmes regarder la vision du Christ avec un sourire d'ineffable joie. Leurs jolis corps sveltes, leurs têtes ravissantes, leurs mouvements gracieux et agiles, donnent à ce groupe une animation extraordinaire. On voit encore sous les apôtres un enfant qui se roule entre deux nuages, et qui a l'air de se réjouir en plein soleil. A l'arrière-plan, au-dessus des deux apôtres, paraissent les têtes charmantes de plusieurs autres anges. Au niveau de la tête de saint Jacques, l'un d'eux est couché nonchalamment dans les nues. Son bras mignon lui sert d'oreiller, sa tête, par un geste charmant, est renversée sous le baiser d'un autre enfant qui s'arrête en passant pour l'embrasser sur la bouche, avec tout l'entrain et l'enthousiasme de son âge.

IVe GROUPE D'APÔTRES

Ce groupe représente saint André et saint Jacques Majeur. Cette composition, comme celle dont nous venons de parler, est des plus remarquables. Saint André et saint Jacques sont assis l'un à côté de l'autre dans une nuée, s'effleurant presque par l'épaule. Le spectateur les voit de face, leurs jambes sont tournées en sens contraire, et se présentent de profil, ce qui donne à leur pose une variété plas-

tique agréable à l'œil. Le bras gauche de saint André est posé sur sa jambe droite; son genou est légèrement plié. Sa tête grisonnante, sa physionomie fine et intelligente portent l'empreinte de la sagesse et semblent le siége de la contemplation. Il regarde la Vision avec bonheur; il y est tout absorbé par le ravissement. A côté de lui, on aperçoit, un peu dans l'ombre, la superbe tête de saint Jacques Majeur. Ses grands yeux fixes et noirs ressortent comme des charbons ardents dans leurs orbites profondes. Ses cheveux et sa barbe noire encadrent sa figure au galbe sémitique d'une forêt de boucles.

C'est le type du prophète hébreu dans sa rudesse et sa grandeur. Il en a le feu caché et les violents emportements, qui se devinent à la flamme sombre de son œil. Il ne voit pas l'idéal, il voit le monde réel; il voit le passé, les souffrances des peuples, leurs luttes sanglantes, sous l'ancienne loi... Il voit enfin l'accomplissement de l'ère nouvelle, par le triomphe du royaume de Dieu. Son âme d'apôtre et de voyant s'en réjouit au-dedans d'elle-même.

Mais la surprise le domine encore; il est comme sous le coup d'un profond étonnement. Cette figure de saint Jacques Majeur, assis dans l'attitude d'une attention fixe et presque extatique, est d'un effet étonnant. Trois anges l'entourent. L'un, vu du dos, appuie sa main mignonne sur le bras athlétique de Jacques par un geste d'une familiarité ravissante; il renverse sa jolie tête bien en arrière

pour mieux voir la lumineuse vision. Les six anges forment une couronne vivante autour des apôtres. L'un embrasse le genou de saint André, et deux autres à demi enveloppés de nuages se suspendent à ses pieds en des jeux enfantins. Ces anges sont charmants d'entrain et de mouvement. Ce sont des enfants sains et beaux, heureux et intelligents, qui brillent au soleil de la joie ; blonds, frais et radieux, ils s'épanouissent dans cette belle floraison d'amour et de contentement. Ils accompagnent les lutteurs transcendants, tout comme les nôtres nous environnent sur cette terre. Ils représentent la meilleure flamme de la vie : l'innocence spontanée et la passion enfantines, ses jeux, son sourire, ses joies naïves. Ils se livrent au délire du mouvement, à des caresses ardentes et fugitives, à cette joie débordante qui ignore l'existence du mal. Comme les « scherzi » de Beethoven qui servent à reposer l'esprit en égayant le cœur, les anges du Corrège font contraste avec l'élément sérieux, intense et profond des grands personnages qu'ils entourent. On dirait qu'ils voltigent sur les grandes vérités comme les papillons parmi les fleurs.

Les quatre pendentifs qui nous restent à décrire renferment chacun un groupe qui figure un évangéliste à côté d'un des quatre docteurs de l'Église.

Le premier pendentif, à droite en partant du chœur, représente saint Jean expliquant à saint Augustin le mystère de la Trinité. Saint Jean est représenté à la fleur de l'âge blond et beau. D'un

geste expressif il se penche légèrement en avant, vers saint Augustin, auquel il montre les trois doigts déployés de sa main gauche, s'appuyant (pour commencer son argument) sur l'index. Saint Augustin, qui est figuré sous les traits d'un homme mûr, intelligent et perspicace, écoute avec avidité les paroles du jeune évangéliste, dont la ravissante figure, vue de profil, encadrée par les boucles soyeuses de ces cheveux blonds, est illuminée par un sourire divin. L'aigle superbe qui repose à ses côtés semble écouter ce qui se passe, tant son geste et son regard sont vifs et intelligents. Derrière la crosse de saint Augustin, on voit paraître la tête d'un petit ange, placé entre lui et saint Jean. Deux autres anges, sous les traits d'adolescents, sont étendus dans une attitude de repos, sur les arcades du pilier. Le groupe entier semble posé sur des nuées qui, à leur tour, sont soutenues par des anges. Ceux-ci sont en train de jouer entre eux. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'on a l'illusion parfaite de cette situation, et qu'on y croit comme à une réalité, tant l'art du maître a su donner du naturel aux poses et aux gestes des personnages qui y sont représentés.

Cette fresque est une des plus étonnantes autant par l'élévation du sujet que pour la beauté et la vivacité du type de saint Jean, qui contraste avec le type grave et recueilli de saint Augustin. La tête de ce jeune saint Jean a toute la poésie de l'homme devenu *archange* par une transformation naturelle, due à ses nobles dons. L'amour du vrai rayonne

dans son âme; le sourire du beau y reluit, et le mystérieux entraînement vers l'idéal le domine tout entier.

Comme grand style et grande pensée, on ne peut rien imaginer de supérieur à ce groupe.

Les tendances platoniciennes de saint Jean y paraissent autant que l'esprit profond et chercheur de saint Augustin. La spontanéité intuitive de l'un, la capacité méditative de l'autre, le divin et l'humain sont posés nettement devant l'esprit, avec les deux figures de saint Jean et de saint Augustin, dans toute la simplicité de la vie réelle. On reconnaît dans la blonde tête de cet adorable adolescent une nature lumineuse et tendre, éclairée par la plus belle flamme de la charité et de l'amour. C'est ainsi que paraît à nos yeux le disciple bien-aimé de Jésus. L'harmonie de son être remue le fond de notre âme, comme une ravissante musique sortie du cœur, comme un souvenir d'enfance et de bonheur. Types, expression, contours, tout est parfait dans ce groupe, c'est un modèle de grâce et de grandeur.

SECOND PENDENTIF

Le second pendentif, qui se trouve du côté gauche en venant du chœur, représente saint Matthieu et saint Jérôme. On sait que ce dernier a commenté l'Évangile de saint Matthieu. Le Corrège a voulu représenter l'apôtre dans l'acte de dicter à saint Jérôme. L'ange, emblème de l'Évangéliste,

soutient devant lui le livre des écritures saintes. Il a de petites ailes blanches aux épaules, et tourne sa tête vers le spectateur. Saint Matthieu, qui est assis à peu près dos à dos avec saint Jérôme, tourne sa tête par-dessus son épaule pour lui dicter. Celui-ci, vu de profil, est légèrement penché sur son livre où il est en train d'écrire attentivement. La tête de saint Jérôme est superbe d'intelligence et de réflexion. Une grande barbe blanche descend sur sa poitrine, et des cheveux blancs ornent son front chauve. L'évangéliste à ses côtés est jeune. Il a les traits délicats et fins, des cheveux bruns encadrent son haut front. Une barbe touffue et bouclée orne son visage, où règne une expression douce et bénévole. Ces deux têtes, de saint Matthieu et de saint Jérôme, vues chacune de profil, forment un contraste frappant et sont d'une vérité intense qui n'est égalée que par leur grandeur. L'attention avec laquelle saint Jérôme écoute l'évangéliste est inoubliable, comme aussi la beauté sereine de sa tête vénérable et de son front intelligent. Deux beaux anges, que l'on voit chacun de son côté, opposés l'un à l'autre, et à demi couchés sur la corniche qui encadre le tableau, ont une jolie tête tournée sur leur épaule, et semblent observer ce qui se passe au-dessus d'eux. Un autre bel ange soutient un nuage au-dessous des pieds de saint Matthieu, et forme l'extrémité de ce groupe admirable, qui, comme les autres pendentifs, a la forme d'une pyramide renversée.

TROISIÈME PENDENTIF

Ce groupe est peint du côté du transept de gauche, en venant du chœur. C'est des quatre fresques la plus détériorée. Heureusement, d'après les aquarelles de Toschi, nous pouvons en saisir la composition et en admirer le caractère spécial.

On voit la magnifique figure de saint Marc, qui tourne la tête et montre son profil au spectateur. Vêtu d'une robe sombre, il a la main droite appuyée sur la croupe de son lion, tient de l'autre son Évangile entr'ouvert, qu'il semble commenter à saint Grégoire placé à son côté. Ce dernier est vêtu du manteau pontifical. Il lève les yeux au ciel, en penchant sa tête comme par un attrait naturel vers saint Marc, dont la bouche se trouve par ce mouvement tout près de l'oreille du saint. Une colombe a le bec tourné vers son autre oreille. Derrière lui un ange supporte sa tiare surmontée par une croix. Le pape se trouve ainsi placé entre l'afflux direct de l'Esprit Saint (représenté par la colombe) et l'inspiration de l'évangéliste Marc, que saint Grégoire préférait aux autres. Il est connu que ce pape fit instituer à Rome des fêtes en l'honneur de saint Marc, pour avoir, dit-on, à sa prière, délivré Rome du fléau de la peste, qui la ravageait alors. Jean diacre raconte qu'au dire de Pierre diacre une colombe, venant de loin, avait été vue par ce dernier à l'oreille de saint Grégoire, pendant que celui-ci était absorbé dans une profonde

méditation, aux heures de son plus grand recueillement. L'opinion courante, qui attribue à l'inspiration directe du Saint Esprit les œuvres de saint Grégoire, est basée sur cette tradition, qui se retrouve dans les annales de Rome. Corrège, versé dans l'histoire ecclésiastique, a su donner un sens symbolique à cette légende.

Deux jolis anges, dont les corps sveltes sont vus de profil, et dont la tête éveillée fait face au spectateur, ornent les deux arches des pendentifs. Une grosse nuée, aux pieds de saint Marc, est soutenue par deux anges mignons. Cette composition est très originale. Le lion symbolique, compagnon inséparable de saint Marc, lui sert d'appui et a sa forte gueule entr'ouverte ; son œil embrasé est d'un vivant merveilleux.

QUATRIÈME PENDENTIF

Le quatrième pendentif (qui se trouve du côté du transept droit en venant du chœur et près de la nef) représente saint Luc et saint Ambroise. Vêtu d'une robe bleue, que recouvre une draperie violacée, l'évangéliste est assis sur son bœuf symbolique, qui se tient accroupi au-dessous de lui. Il tient son évangile, sujet des fréquents commentaires de saint Ambroise. Sa tête, qui est tournée en profil, se rapproche avec intention de ce dernier et lui dicte quelque chose. Lui-même tient sa main à l'oreille et semble écouter des voix invisibles ; elles lui susurrent des paroles qu'il répète. Saint Am-

broise, dont la tête est vue de face (à droite de saint Luc), semble écouter des voix intérieures. Il est tout absorbé dans son travail. Un petit ange, placé à sa droite, soutient sa mitre et tient un fouet, symbole de la répression de l'arianisme.

Une idée, nettement accentuée, ressort de l'ensemble de ces quatre pendentifs, qui sont chacun une merveille dans son genre. Dans ce dernier, le Corrège ne pouvait mieux exprimer la vénération pure et absorbante de saint Ambroise pour saint Luc : elle parle par toute son attitude.

Nous ajouterons un mot sur les animaux symboliques qui accompagnent les évangélistes.

1° L'Aigle de saint Jean est représenté avec l'œil perçant et le bec aiguisé. Il est prêt à tout vol, à toute hardiesse. La lumière est son élément ; il est intelligent, fort et vigilant.

2e L'Ange de saint Mathieu est l'emblème de la douceur, de l'intelligence suave et de l'innocence enfantine.

3° Le Lion de saint Marc représente la force et le courage à toute épreuve.

4° Le Bœuf de saint Luc est l'emblème de la mansuétude.

La nature de l'ange et celle des trois animaux qui forment le symbole des évangélistes est rendue avec un esprit et un savoir prodigieux. Le génie

lumineux du Corrège n'a rien négligé de ce qui pouvait relever son sujet et l'a illustré avec tout ce que l'art plastique peut avoir de plus attrayant.

Dans ces quatre pendentifs on remarque une psychologie profonde, à côté d'une analyse parfaite des caractéristiques extérieures appropriées aux personnages représentés. L'atmosphère morale et intellectuelle de chacun d'eux y est indiquée par un symbolisme particulier. Ce n'est qu'au moyen de la plus profonde méditation, appliquée aux problèmes les plus difficiles de la vie et de la pensée, qu'on peut atteindre à une telle perfection dans l'art et donner un corps à ces vérités profondes et intimes du sentiment qui ne se révèlent qu'au génie.

Sous la figure des Évangélistes, le Corrège a représenté les phases diverses de l'inspiration naturelle sous ses traits différents. Il nous fait presque assister à la divine intuition des saints personnages sous l'*afflatus* des nobles pensées qui semblent émaner d'eux et qui nous touchent de près. Comme les sons d'une harmonie entendue aux jours de notre jeunesse, la noble atmosphère qui les environne nous réjouit et nous touche au cœur.

Mais le peintre ne s'est pas borné à orner la voûte et les pendentifs de l'église de Saint-Jean avec de ravissants tableaux; il s'est aussi complu à décorer la frise qui orne le pourtour de la coupole d'une manière ingénieuse et originale.

Cette frise est interrompue par quatre fenêtres. Une vigne, qui s'y dessine, y étend ses nombreuses ramifications. Dans la pensée du peintre c'est évidemment *la vigne du Seigneur*.

Derrière son feuillage clairsemé, on aperçoit des groupes d'animaux ailés : ce sont ceux-là même qu'on a déjà vus dans les pendentifs avec l'ange. Seulement ces êtres symboliques qui figurent là-bas comme les emblèmes des évangélistes (et qu'on reconnaît être ceux même de la vision d'Ézéchiel) sont représentés ici comme jouant ensemble paisiblement dans une paix parfaite, réunis dans la concorde sous la vigne du Seigneur.

Ier GROUPE DE LA FRISE

On voit ici, au milieu de la frise, l'*ange ailé*, qui, de ses frêles petits bras, soutient le corps pesant d'un grand aigle, dont la tête courbée retombe du côté opposé, comme vaincue et domptée. C'est la douceur et l'innocence qui dominent la hardiesse et l'audace.

IIe GROUPE

Un lion ailé, à figure d'homme. Un ange lui passe une lisière autour du cou et entoure sa tête de ses bras. L'attitude de l'enfant est d'une douceur

caressante, envers le fier animal, qui répond à ce sentiment par une entière soumission. C'est la tendresse spontanée de l'innocence et de la grâce, qui sait vaincre, par son charme naturel, les puissants et les forts.

IIIe GROUPE

Un bœuf ailé, d'une expression presque humaine, pose sa tête sur la poitrine d'un aigle, dans l'attitude d'un profond repos. L'aigle à son tour a l'air, avec son puissant bec, de vouloir caresser le bœuf fraternellement. Ici c'est la hardiesse et l'impatience impétueuse, alliée à la voracité et à l'instinct de rapine, qui s'adoucit auprès de la patience et de la mansuétude.

IVe GROUPE

On voit la figure puissante du lion ailé, la quatrième bête symbolique, les pattes de devant légèrement pliées, comme s'il était sous le joug d'une puissance supérieure. Il courbe sa tête superbe devant le bœuf ailé, qui appuie amicalement son museau sur lui. Le *bœuf ailé* qui symbolise la mansuétude, et l'ange ailé qui symbolise l'innocence et la douceur, sont répétés deux fois dans les quatre groupes. Un tronc de vigne court horizontalement le long de la frise, et envoie vers le haut ses branches vigoureuses qui portent des feuilles et des pam-

pres. Cette vaste treille représente sans doute la vigne du Seigneur qui embrasse l'univers.

On le voit, c'est le rêve de la paix universelle, selon le prophète, où l'homme et l'animal sont réunis dans une fraternité inaltérable, à laquelle le peintre fait allusion[1].

LA CATHÉDRALE DE PARME

La coupole de Saint-Jean, nous venons de le voir, est une glorification de l'humanité militante en la personne du Christ; celle du dôme de Parme est une apothéose de la femme dans ses plus nobles attributs, représentée sous les traits de Marie, mère de Jésus. Là encore le maître, tout en se conformant à la tradition chrétienne, a été plus

1. Pour ne pas interrompre le cours de la narration, nous avons omis jusqu'ici, en faisant la description des pendentifs et des fresques diverses de l'église de Saint-Jean à Parme, de parler des dégâts très sérieux qu'on remarque dans certaines parties de la composition, surtout dans les pendentifs, et qui ont, à certains endroits presque effacé l'œuvre du grand maître. L'incurie grossière des gardiens de Saint-Jean qui, durant des siècles, ont laissé ruisseler l'eau et l'humidité de l'hiver sur les quatre œils-de-bœuf de la coupole de l'Eglise et sur les pendentifs, placés directement au-dessous, a considérablement endommagé ces fresques exposées à l'intempérie de la mauvaise saison. Il en résulte que plusieurs des pendentifs sont défigurés d'ici et de là, et que les têtes y sont, en certaines parties, méconnaissables. La frise a grandement souffert. La grande et noble figure du Christ transfiguré, et les figures des apôtres qui l'environnent dans la coupole sont heureusement en assez bon état. Pour reconstituer ce qui manque, il nous reste l'œuvre du graveur Toschi. Celui-ci est devenu célèbre par l'art consciencieux avec lequel il a su rendre, dans une série d'aquarelles admirables, les fresques des deux coupoles de Parme (celle de Saint-Jean et celle du Dôme.) Ces aquarelles, qui se trouvent réunies dans un cabinet à part, au musée de Parme, peuvent donner une idée de la magnifique conception du maître. Les diverses compositions du Corrège, et les groupes séparés y sont reproduits en détail, avec leur dessin admirable, mais elles n'ont pas tout le feu de l'original.

profondément humain et plus vraiment universel que ses rivaux. Car seul il a su peindre la femme dans ses plus hautes qualités morales. L'histoire, la poésie, la légende religieuse nous montrent la femme sous une double face. Par sa faiblesse et sa curiosité, elle est généralement la fille d'Ève, la grande séductrice, l'instrument choisi du péché et de la perdition. D'autre part, par la puissance de sympathie qui est en elle, par sa force de croire, de souffrir et d'aimer, elle a toujours ravi les cœurs et régné sur l'univers des âmes. La sympathie est l'âme de l'amour ; quand cette puissance s'empare d'elle, la femme peut s'élever d'nn bond par l'élan de la charité et de l'enthousiasme aux plus sublimes hauteurs de l'idéal.

C'est par ce côté que le Corrège l'a conçue, et cela, pour ainsi dire, en dehors de l'espace et du temps, dans sa gloire éternelle, telle qu'elle plane et planera toujours dans le rêve passionné des peuples.

Dès l'entrée du dôme de Parme on reçoit une impression belle et sereine. Rien de triste ni de lugubre qui heurte le regard. De grandes arcades en style italo-lombard coupent la nef de lignes harmonieuses. Partout des couleurs chaudes et douces viennent caresser l'œil. Plafonds, piliers, parois, arcades, toute l'église est peinte de haut en bas. Tous ces personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui sortent de tous les côtés, ont un air

de fête ; une teinte rose et pourprée les dore et les enveloppe comme si le soleil couchant les faisait reluire d'une joie nouvelle, dans l'ombre du sanctuaire, après l'attente infinie des siècles.

Mais montez l'escalier qui conduit au chœur, élevez le regard, et sur les larges piliers du transept, vous apercevrez la grande merveille du lieu : la coupole qui figure le ciel lumineux.

Élevez le regard vers cette voûte qui ressemble à l'espace, et dans sa clarté éthérée vous apercevrez un essaim d'êtres ailés. Autour de la Vierge Marie, qui forme le centre de la composition, tournent des légions de ravissantes figures humaines, anges et archanges, comme aux jours d'été de légers nuages au zénith. Ces corps gracieux flottent dans l'éther et se groupent autour d'elle par un attrait naturel, par un sentiment d'affection et de bonheur illimité; il semble porter jusqu'à nous le bruit de leurs voix, le frôlement de leurs ailes rapides, le son des cymbales, des harpes et des flûtes qui accompagnent ce chœur retentissant. Jamais pareille joie n'a été exprimée dans l'art, si ce n'est par Beethoven dans sa neuvième symphonie. A cette apothéose de la Vierge se joignent toutes les puissances célestes. Elles se saluent, s'étreignent d'allégresse, annoncent l'heureuse nouvelle, s'élancent à sa suite en bonds vertigineux.

Au sommet de la voûte qu'il semble vouloir percer dans son élan précipité, on voit l'ange Gabriel précédant la Vierge pour l'annoncer. C'est

une figure ravissante de jeune adolescent. Il a les bras levés et flotte dans l'air comme dans son élément.

De la nuée qui enveloppe Marie, on voit ressortir comme un grand cercle les groupes divers de saints et de saintes qui se détachent en grand relief, et se relèvent par des gestes et des mouvements animés, sur le ton clair du fond. D'un côté on voit la figure virile d'Adam. En face de lui, la belle Ève, à demi cachée par une nuée, tend son bras à la Vierge et lui montre la pomme qu'elle tient entre ses doigts, comme pour s'excuser de l'avoir cueillie. Son geste, rempli de pudeur et de grâce naïve, est d'un naturel charmant. Son autre bras est engagé dans les longues boucles d'or de sa riche chevelure. Deux apôtres se détachent en relief du côté opposé. L'un est peint sous les traits d'un vénérable vieillard; l'autre, Jean-Baptiste, le précurseur de Jésus, s'appuie sur son agneau sans tache. En face d'eux, à la même hauteur, et convergeant au même cercle, est assise une jeune sainte posée sur la nuée. Sa robe vert sombre contraste avec les couleurs claires, roses et diaphanes qui éclatent de toutes parts, comme au premier sourire du matin. Elle serre la poignée d'or d'un glaive, et par un geste animé elle s'incline, en parlant à ses jeunes compagnes, et montre de son bras gauche le centre de la voûte. Dans la direction opposée, on remarque le roi David portant la tête de Goliath et saint Paul coiffé d'un casque romain. Cet immense groupe forme, nous l'avons dit, une escorte

aérienne à la Vierge et la suit dans son ascension précipitée vers le sommet lumineux de la voûte.

On voit, au centre des légions célestes qui l'entourent, la Vierge Marie apparaître sous les traits d'une beauté céleste, vêtue d'une robe rose pâle et d'un manteau bleu flottant. Son cou et sa poitrine sont ceints d'un léger voile.

Elle entr'ouvre les bras, et renverse la tête en arrière dans l'attitude d'une extase passionnée. La flamme de la vie brille en elle d'une ardeur divine ; ses yeux ont l'éclair de l'amour. Sa figure souriante, sa bouche entr'ouverte expriment l'ivresse d'un bonheur débordant. Comme la joie des légions célestes, telle que le Corrège l'a exprimée ici, n'a jamais été dépassée; de même le bonheur infini, qui rayonne aux yeux de la Vierge et illumine sa figure, n'a jamais été conçu ni peint. Si, dans la Vierge Marie, il a voulu peindre l'image la plus parfaite de la *Femme*, telle que le rêve ardent de l'humanité a pu la figurer, il a voulu aussi exprimer en elle le sentiment de l'ivresse divine d'un cœur pur, siège éternel de l'amour. C'est dans un être de fibre délicate, c'est dans une âme exquise et consciente que les émotions atteignent toute leur profondeur. Quelle femme, pour malheureuse qu'elle soit, a jamais souffert les déchirements de Marie, dont le fils innocent et noble a dû succomber aux bourreaux? Mais aussi, après les angoisses qui l'ont percée, quelle joie à l'heure de la délivrance !!! C'est une transfiguration de tout l'être dans une nouvelle vie. Le Corrège a pris pour

sujet ce moment, cette entrée triomphale dans le royaume du ciel ; but suprême de la vie et terme de toute douleur. L'enthousiasme passionné qu'inspire cette figure divine, cet entourage éblouissant de grâce et de beauté qu'elle entraîne à sa suite, semble nous communiquer le bonheur par la joie des yeux. Nos sens vibrent en présence de cette femme puissante et radieuse, comme sous le charme d'une musique divine, qui touche les fibres intimes de notre âme.

En quittant des yeux ce Paradis du Corrège, cette scène merveilleuse où la beauté de la femme et des anges éclate dans toute sa splendeur, — on éprouve une émotion semblable à celle qu'on a souvent en contemplant les splendeurs du couchant, quand l'horizon embrasé de couleurs plonge l'âme dans le rêve de l'éternel, et qu'une musique délicieuse retentit en nous par la joie des yeux.

Dans la frise qui borde la coupole, le Corrège a voulu représenter la joie céleste des enfants de la terre en présence de la plus haute révélation.

Ce bonheur est figuré sous les traits de jeunes adolescents des deux sexes qu'il a peints en groupes charmants, en dessous de la coupole et précisément à la hauteur des ouvertures qui y sont ménagées. Ces jeunes gens et ces jeunes filles se tiennent diversement répartis sur une balustrade circulaire. Leurs corps gracieux, presque nus, de formes adorables et d'un naturel parfait, sont recouverts d'écharpes légères. Ils semblent se livrer à une joie sans frein, pour fêter l'apothéose de

Marie. Ils jettent l'encens et les parfums dans des cassolettes et des torchères disposées auprès d'eux, A leurs côtés de grands flambeaux brûlent au vent. Leurs poses sont d'un abandon ravissant, d'une grâce exquise. Quelques-uns ont les bras enlacés. d'autres sont debout ou assis et à demi couchés. Le charme de l'innocence et du bonheur éclate en eux dans toute sa candeur. C'est comme l'hommage de la terre à Marie que le Corrège a voulu personnifier en eux. C'est l'hommage rendu à la beauté et à la bonté par la fleur de la vie, en ce qu'elle a de meilleur et de plus suave, qui exhale son parfum aux autels de la Vierge, la bien-aimée des hommes et de Dieu.

Toute différente est l'attitude des apôtres, que le Corrège a figurés plus bas, entre les fenêtres, sous la balustrade que surmontent les adolescents. En eux on voit le regret passionné du départ de la Vierge. Ce sentiment est peint sur leur visage et paraît dans leur attitude. Ces énergiques et brunes figures ressortent en pleine lumière, appuyées contre la balustrade.

Ils tournent leur tête vers la Vierge, lèvent leurs bras au ciel, comme animés du désir de la suivre, et parlent entre eux tout émerveillés de la ravissante vision. Deux apôtres sont debout sous le groupe central qui représente la Vierge. L'un d'eux, aux larges manches flottantes, étend ses mains sur ses yeux aveuglés par l'éclat de la vision. Deux autres apôtres, placés côte à côte, regardent dans l'attitude d'une profonde adoration. L'un d'eux a la tête et

les mains levées au ciel. L'autre, vu de profil, les entr'ouvre dans l'attitude d'un homme qui voudrait suivre la Vierge. D'autres semblent frappés de désespoir. D'autres encore s'entretiennent de la merveilleuse apparition. Une vie ardente circule dans les veines de ces énergiques figures. Ces hommes puissants, aux gestes passionnés, forment un frappant contraste avec les jeunes adolescents qui, à la fleur de l'âge, souriants et heureux, brûlent l'encens à la Vierge et se réjouissent à la vue de son bonheur. Le contraste s'accentue toujours lorsqu'on lève la tête vers le haut de la coupole. Dans les nuages légers qui la remplissent, il y a comme un *crescendo* de grâce et de beauté, qui, de cercle en cercle, aboutit à la figure centrale. En y regardant de plus près encore, on est frappé du mouvement harmonieux et, dirait-on, presque cadencé, de ces masses humaines qui flottent autour de la Vierge en zones palpitantes et lumineuses. Il faut reconnaître que c'est le dernier mot de l'art.

Le Corrège a créé ces merveilles en travaillant avec *science* et *conscience*.

En combinant avec le plus parfait naturel la plus haute expression de l'idéal, il a rendu l'abandon du geste et la spontanéité de la grâce, tels qu'on les retrouve dans la nature même quand elle est en fleur de beauté.

Cette nature lui a toujours servi de modèle, le but de l'art étant d'en pénétrer le fin fond et d'en

faire reluire le beau côté par l'épanouissement de l'idéal.

LES PENDENTIFS

Dans les quatre pendentifs de la cathédrale, le Corrège a voulu représenter les quatre saints protecteurs de Parme. Sous la forme de vastes conques marines, ces pendentifs s'agencent à la coupole.

I. — Le premier pendentif à droite, en partant du chœur et à l'angle du transept droit, représente saint Jean-Baptiste, avec son agneau sans tache, qu'il tient dans ses bras. Il est vêtu d'une tunique jaune et d'une draperie rouge. Il est assis sur les nuées, entouré d'anges dont quelques-uns sont fort beaux.

II. — Le second pendentif (à l'autre angle du même transept, représente saint Bernard, évêque, avec une large pèlerine qui est serrée au cou. Il est assis sur les nuages et tient un livre ouvert sur ses genoux. Il penche une partie de son corps et la tête en avant en pressant sa main sur sa poitrine, avec un geste qui exprime l'humilité et l'adoration.

III. — Le troisième pendentif (qui se trouve au coin du transept gauche en partant du chœur) représente saint Hilaire en chape pontificale. Il a la tête doucement penchée à droite. De ses bras,

qui sont ouverts, de ses mains fines, il semble bénir de petits anges qui se trouvent près de lui, et leur sourit aimablement. Six anges soutiennent son siège, dont deux portent la mitre et la crosse pastorale. C'est un charmant groupe, rempli de naturel et d'une fort belle composition.

IV. — Le quatrième pendentif (à l'angle opposé du même transept) représente saint Thomas. Il est richement drapé en rouge et tient dans sa main gauche un bâton de pèlerin. Six anges sont groupés autour de lui, dont un le regarde avec adoration, en tournant vers lui sa tête charmante. Un autre, à la droite du saint, tient un faisceau de palmes, emblèmes du martyre ; un autre tient un lis; un autre encore, ravissant de grâce, paraît à sa gauche tenant une besace et une bouteille comme signe de pèlerinage. Car saint Thomas fit de longues courses à l'étranger dans son apostolat et fut le premier martyr parmi ses confrères les apôtres. Aussi les anges qui soutiennent son siège le portent d'un air triomphant. Ces anges, comme partout dans les œuvres du Corrège, sont incomparables. Leur charme ailé, leur expression lumineuse et leur sourire naïf nous touchent de près. Des groupes formés de riches festons de fruits et de fleurs accompagnés de verdure ornent ces pendentifs en guise de frise extérieure, et servent de cadre à ces conques marines dont chacune est encore bordée de coquillages. Cette plantureuse végétation de fruits, de fleurs et de verdure qui encadre les pen-

dentifs, offre à l'œil une agréable variété de formes et une belle gradation de clair-obscur.

Si l'on considère dans l'ensemble l'harmonie générale de cette vaste conception, on est surtout frappé de l'agencement de toutes ses parties et de l'ordonnance magistrale qui charme l'œil et ravit l'intelligence et le cœur. Qu'on tienne compte des questions de haute esthétique et de philosophie transcendante que le Corrège a dû envisager, des problèmes de perspective aérienne et de raccourc qu'il a dû résoudre ; que l'on considère toutes les difficultés d'une telle entreprise, et l'on s'émerveillera de la puissance presque illimitée du génie qui l'a menée à bout [1].

1. Les *pendentifs* de la cathédrale de Parme sont encore en assez bon état de conservation. Il n'en est pas de même malheureusement des fresques de la partie supérieure, déjà endommagées dès l'année 1672. On remarque de profondes altérations dans les groupes des apôtres, surtout dans ceux du côté de la nef. Les visages ont été atteints, maintes draperies sont rongées, et des corps superbes défigurés. A mesure qu'on monte vers la « frise » où sonts peints les jeunes enfants, le mal s'accroît toujours. La négligence et l'incurie des marguilliers et des *fabriciens* de la cathédrale a compromis le plus merveilleux chef-d'œuvre. Il y a plus : on a volé le couvercle de plomb qui recouvrait la coupole. La perte serait tout à fait irréparable si les aquarelles de Toschi n'étaient là pour rafraîchir la mémoire et tenir devant l'esprit l'ensemble de cette grande œuvre, qu'il a su illustrer, comme aussi celle de Saint-Jean, qu'il a dessinée dans une série de compositions prises sur place, en y dédiant toutes les énergies de son beau talent. Toute la série de ces merveilleuses compositions du Corrège se trouve réunie dans un cabinet du musée de Parme, où on pourra les étudier à loisir et se former une idée approfondie de ces œuvres capitales. Un bon nombre de ces œuvres est déjà connu par les célèbres gravures de Toschi. Ce dernier est mort cependant avant d'avoir pu graver la fresque de l'Assomption de la Vierge, qui a été terminée par Raymondi en ces dernières années. La renommée de Toschi comme graveur étant très répandue, nous donnerons ici quelques détails sur les travaux de cet artiste, à l'œuvre duquel nous devons le bonheur de



Dans l'*Introduction* de cet ouvrage, nous avons apprécié sommairement les grands maîtres de la Renaissance pour les mettre en regard du Corrège.

connaître de près, par le dessin, les plus grandes merveilles de l'art des fresques.

Paul Toschi est née à Parme en l'année 1754. S'étant voué à la peinture, il se plaça sous la direction d'un certain Biaggio Martini. Mais ayant ensuite (à cause de circonstances de famille) dû abandonner l'idée de se faire peintre, il quitta l'Italie pour la France et y étudia le dessin, qui devait le mener si loin. C'est à Paris, chez Bervic, qu'il a appris à manier le burin, et qu'il fit des progrès rapides dans l'art de la gravure. C'est du Flamand Vortman, qu'il apprit à graver à l'eau-forte. Mais c'est chez Gérard surtout qu'il se perfectionna dans l'art du dessin si bien qu'il put remporter le premier prix de dessin *au concours triennal de Paris* en 1810. Aidé de Bervic, il put achever plusieurs gravures importantes. C'est lui surtout qui fit la gravure du tableau bien connu de Gérard qui représente *l'entrée de Henri IV à Paris*. Il exécuta une merveilleuse gravure du tableau de Raphael dit « *il Spasimo di Sicilia* », très estimée de Cicognara, qui la déclare être la plus belle qui ait été faite de ce tableau. On connaît de lui beaucoup d'autres belles gravures. En revenant à Parme, avec une éducation toute faite, dès l'année 1819, il y fonda avec Isaac une école de dessin et de gravure. Bientôt après cependant dans le cours de l'année 1820, Marie-Louise d'Autriche (veuve de Napoléon Ier), qui était alors souveraine de Parme, le nomma au poste de directeur en chef au musée et de l'Académie de Parme. Il conserva cette charge jusqu'à sa mort (l'an 1854). C'est pendant cette période (qui fut la plus importante de sa vie) que Toschi exécuta les dessins faits sur place d'après les fresques, des coupoles de Parme, et de la *chambre de l'abbesse au monastère de Saint-Paul*. Marie-Louise n'épargna point les frais pour lui faciliter ce travail, en faisant construire des échafaudages gigantesques qui lui permirent de se rapprocher des coupoles ; sans quoi il n'aurait jamais pu copier l'œuvre célèbre dans tous ses merveilleux détails L'école de Toschi, qui a continué sans interruption après la mort d'Isaac (1828), a donné de fort beaux résultats Des graveurs excellents en sont sortis. Le Vénitien Antonio Costa, Carlo Raimondi de Milan, le célèbre Aloisio de Naples, et Javara de cette même ville, Edouard Eichers de Berlin, ont été des élèves de l'école de Parme. A Parme même, les professeurs A. Dalia, G. Magni et Ludovico Bigola se sont distingués. On est en train incessamment de publier de nouvelles gravures d'après *les aquarelles de Toschi*, pour terminer la série des célèbres fresques de la cathédrale de Parme. Mais ni la « frise » ni les apôtres qui y sont figurés (à côté des autels où le feu brûle en honneur de la Vierge) n'ont été gravés, non plus qu'une partie fort remarquable de la coupole, qui, pour cette raison, est ignorée du grand public. C'est la partie supérieure où *l'ange Gabriel* s'élance dans les airs pour *annoncer la Vierge*, et où tourbillonnent des anges d'un raccourci étonnant.

Notre dessein était alors de faire ressortir leurs qualités essentielles pour montrer que le Corrège pouvait lutter avec chacun d'eux sur son propre terrain, et qu'il l'emportait sur tous par la profondeur de la pensée et la perfection de son art.

Pour conclure, comparons les deux chefs-d'œuvre que vous venons de décrire à ceux de rivaux qui ont traité des sujets à peu près analogues par la grandeur et la hardiesse de l'idée.

Nous choisirons pour cela le *Jugement dernier* de Michel-Ange,dans la chappelle Sixtine à Rome, les fresques de Raphaël au Vatican, et le *Paradis* de Tintoret du palais ducal à Venise. La supériorité d'Allegri comme penseur et comme artiste ressortira plus frappante encore de cette comparaison. Une première considération esthétique s'impose à nous en prononçant l'un après l'autre ces quatre grands noms.

Tout grand maître a une note fondamentale qui retentit à travers toute son œuvre, et révèle en quelque sorte la source première de son inspiration.

C'est le génie de la colère au nom de la justice qui domine en Michel-Ange; c'est la joie contemplative en face du beau qui règne en Raphaël; c'est l'ivresse et la fougue de la vie imaginative qui entraîne en Tintoret. Mais le génie qui répand sur toutes les œuvres du Corrège son merveilleux sourire n'est autre que le « bonheur ». Or, nous l'avons dit, le vrai bonheur ne s'invente pas. C'est le don le plus rare. Il ne peut résulter que d'un pro-

fond accord entre l'âme et le corps, entre le cœur et la conscience. Le bonheur, c'est la délivrance de toute bassesse et de tout doute. C'est la liberté suprême de l'esprit dans son élan vers la perfection; la paix divine et son contentement en écoutant la voix de la vérité.

Le Corrège avait trouvé dans son propre cœur ce paradis du juste, et ce n'était pas un bonheur passif, mais le bonheur actif que l'âme trouve dans son éternel *devenir*, dans sa fusion croissante avec l'esprit du beau, du bien, du vrai. C'est dans cette harmonie (peut-être unique dans les annales de l'art) que le Corrège a trouvé des traits et des couleurs pour peindre la beauté morale du Christ, et le charme divin de la Femme (Vierge et Mère) transfigurée par l'éternel Amour.

Jetons maintenant un coup d'œil sur l'énorme pan de muraille où Michel-Ange a peint son Jugement dernier. Ici l'enfer occupe la première place et les démons sont en majorité. Ils ressortent dans l'ensemble chaotique de cette œuvre, avec leurs torses nus qui semblent moulés dans l'airain et le bronze; ils se démènent en forcenés, tandis que les justes et les bons disparaissent dans la mêlée. C'est à peine si l'on s'aperçoit de leur existence, tandis que la note qui résonne haute et stridente dans cette composition est celle de la *réprobation*.

Le Christ gigantesque qui est dans l'acte de juger les morts n'a ni sourire ni grâce; nul rayon de miséricorde n'éclate en son expression; son geste

hautain et dur n'exprime que l'implacable colère. Au milieu de cette confusion d'où ressortent des masses d'êtres, revêtus de chairs humaines, des corps gigantesques se ruent çà et là. Tout semble exprimer la peine, l'angoisse et la confusion. Un seul cri domine la trompette du *dernier jugement*, c'est le cri de la damnation. L'épisode principal qui saute aux yeux, c'est la *barque de Charon* toute chargée de pécheurs. Ils s'y trouvent dans toutes les positions de l'horreur et du désespoir. Ils y sont massés par groupes. Chacun exprime le chagrin déchirant. L'amertume et la désolation est peinte dans tous les regards. Quelques-uns, parmi les damnés, cachent leur visage avec leurs mains; d'autres se tordent dans l'angoisse d'un regret cuisant qui vient les remordre à cette dernière heure; d'autres se poussent les uns contre les autres avec violence, pour chercher l'oubli dans le mouvement. Telle est leur attitude à l'arrivée de la barque à la plage fatale d'où ils doivent être précipités à jamais dans l'abîme sans fond. Ce sont de vrais démons, bien caractérisés, qui les attendent; des êtres à l'œil de braise et à la bouche ricanante.

Fourche en main, ils sont là pour embrocher les damnés et les lancer dans les flammes de l'enfer. Les figures méchantes sont ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans cette grande composition. Du reste, pas de repos, pas de sourire. Pas un rayon de miséricorde en ce vaste espace. Partout, au contraire, des cris, des hurlements, des lamentations. Le tonnerre gronde, la terre s'en-

tr'ouvre, les démons se réjouissent en précipitant les pécheurs dans le gouffre effrayant. Ce qui nous reste de cette vision sinistre, c'est un cauchemar de damnés et de démons. Il y a dans cet étalage de figures gigantesques et de torses, puissants de chair nue et tourmentée, une science vraiment extraordinaire et une verve de Titan. La grandeur et la vigueur n'y manquent pas, mais la grâce et la beauté y font défaut avec la miséricorde et le sourire de Dieu. C'est Jéhovah qui domine, implacable et vengeur. Michel-Ange s'en est inspiré, comme aussi de l'enfer de Dante. L'idéal plus noble du Nouveau Testament ne l'avait point effleuré. — Le puissant génie de Michel-Ange n'était ni de son siècle, ni des temps modernes. Les sombres passions du moyen âge, ses haines, ses rages, ses jalousies, se reflétaient dans son âme altière. Il était platonicien, il est vrai, en fait d'amour; mais les hommes en général lui inspiraient peu de confiance. Dans ses moments d'emportement, il forgeait des démons sur sa forte enclume. L'inspiration qui crée les dieux et les saints lui manquait presque totalement. Au point de vue des difficultés techniques que Michel-Ange a eu à vaincre dans la peinture des fresques de la chapelle Sixtine, on ne peu avec justice établir une comparaison entre son œuvre et celle du Corrège dans les coupoles de Parme. Le plafond de la voûte de la Sixtine, divisé en plusieurs compartiments, est à peu près plat. Autre chose est de tirer parti (comme l'a fait Allegri) d'une vaste coupole de forme ronde et d'y

peindre un monde varié, en y soutenant, par des efforts de génie, des masses d'êtres humains qui y flottent dans l'espace comme dans leur propre élément. De tels problèmes de raccourci et de perspective aérienne ne furent résolus qu'une seule fois dans l'histoire de l'art; et c'est le Corrège qui a eu la gloire de ce triomphe extraordinaire!

Le grand art, celui des Grecs, sait cacher les difficultés qu'il rencontre; car il présente à l'esprit l'image de la beauté avec tous ses attraits naturels, de manière à nous faire oublier l'art. C'est aussi ce qu'a fait le Corrège dans ses fresques de Parme. L'art de Michel-Ange n'est pas à cette hauteur. Il cherche l'effet, en forçant la nature pour nous surprendre. Il réussit à nous étonner, dans son œuvre, en nous montrant des cohues d'êtres humains, à muscles formidables, qui se débattent dans l'air sombre du dernier jugement. C'est à peine si on lui pardonne l'étalage d'une telle science, qui a si peu d'agrément pour l'œil.

Entre cet art de couleur sombre, aux tons foncés, aux proportions gigantesques, et l'art du doux, Raphaël si correct et si suave, par l'agrément des lignes et la noblesse de l'expression, il y a un abîme presque aussi profond que celui qui sépare le « paradis » du Corrège, de l'enfer. C'est que l'aimable Raphaël manque d'énergie et de force. Il a de son côté la beauté et la grâce, par laquelle il a su gagner le monde, qui pardonne tout, pourvu

que l'œil soit charmé. Il inventait peu, mais la délicate beauté de son sens artistique prête un charme infini à l'œuvre de ses mains. Il possède au plus haut degré *le don de plaire*. Don suave et tout féminin, qui, plus que tout autre, en caressant l'œil, fait oublier les défauts. Il désarme la critique et s'insinue au cœur. Par l'étude des classiques, Raphaël a su se rendre maître de la ligne savante. Il a su donner aux êtres de sa fantaisie une suave animation; à ses enfants, à ses madones la beauté et la splendeur, l'attrait suprême de la grâce. Rarement il eut de ces grandes inspirations qui naissent du jet foudroyant d'une sublime imagination, et sont soutenues par le labeur assidu, sans lequel la plus haute intelligence ne peut venir à bout de grands résultats. Par l'absence de cette fougue créatrice, ses grandes fresques nous laissent assez froids. Ce sont plutôt ses tableaux à l'huile qui nous charment et nous entraînent. Nous en avons parlé dans l'Introduction. Nous dirons quelques mots aussi des fresques, pour les comparer à celles de Michel-Ange et du Corrège.

On se souvient qu'à son arrivée à Rome, en 1508, Raphaël, âgé de 25 ans et déjà célèbre, se trouva placé dès l'abord sous le haut patronage de l'Église. Une chaleureuse recommandation de son ami Bramante à Jules II lui valut de la part de ce dernier une commande importante. Il s'agissait de décorer la salle, dite de la *Signature*, au Vatican, de quatre grandes compositions. Le sujet donné

pour ces quatre fresques était : *la Religion, la Science, les Beaux-Arts et la Jurisprudence.*

La première de ces fresques, *la Religion*, appelée communément *la Dispute du Saint Sacrement*, est divisée en deux parties, dont l'une, la supérieure représente Dieu le Père. Sa tête et son buste paraissent sous le triangle symbolique qui domine le siège où le Fils est assis dans sa gloire. A ses pieds plane l'Esprit-Saint, sous forme de colombe. Cette composition rappelle assez, par l'ordonnance générale du sujet, les anciennes peintures hiératiques qu'il avait dû voir en Ombrie et ailleurs. Le Christ est assis sur son trône entre la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste. Le trône lui-même, bordé de têtes de chérubins, est posé sur des nuages. Le Christ a la poitrine découverte, les bras levés, les mains ouvertes, dans la pose bien connue qui lui est attribuée dans les vieux tableaux. — A droite et à gauche, sont rangés en hémicycle régulier les patriarches, Moïse et les apôtres. Dieu le Père (au-dessus du trône) tient le globe, symbole du monde, de sa main gauche ; de l'autre il le bénit. Quatre petits anges, deux de chaque côté, sont posés à ses pieds. Chacun d'eux tient un gros livre, sur lequel on lit certains versets. Au milieu d'eux, se trouve (sous le trône) la colombe mystique. Des archanges flottent dans l'air à côté du trône et de tout petits anges se balancent dans les nuées.

Dans la partie inférieure du tableau, qui est la plus remarquable, une foule de gens distingués se

groupent des deux côtés de l'autel où est posé le Saint-Sacrement. Les uns sont assis, d'autres debout, tous s'entretiennent avec animation. C'est une assemblée de hauts personnages où se mêlent les Pères et les quatre docteurs de l'Église latine, où Dante, Savonarole et l'architecte Bramante se côtoient familièrement. La tiare à triple couronne des papes y figure à côté de la mitre des évêques; de jeunes seigneurs et de beaux cavaliers conversent avec les grands ecclésiastiques. Ici la composition est fort belle. Le feu de la discussion donne du mouvement aux groupes divers, et prête un intérêt vivant aux personnages. C'est le grand art libre dans son expression, tandis que la partie supérieure du tableau porte une empreinte dogmatique, suivant les anciennes traditions.

La seconde fresque de la chambre de la Signature, qui représente *la Science* (connue généralement sous le nom de *l'École d'Athènes*), surpasse encore la première en originalité. Sous le portique d'un vaste édifice, style Renaissance, on aperçoit les deux grands chefs des écoles contraires, Platon et Aristote, dont l'un, représentant l'idéalisme, montre le ciel du doigt; l'autre, par son geste, indique la terre, pour dire que la science repose sur l'observation de la réalité. Les autres philosophes et savants de l'antiquité y figurent en grand nombre avec les contemporains de Raphaël. Ils sont distribués en groupes pittoresques des deux côtés des deux principaux chefs d'école. Il y a une grande

variété de poses et de figures dans cette élite. Des jeunes gens causent avec animation, d'autres écoutent avec recueillement, beaucoup d'entre eux réfléchissent. Il y a de superbes têtes d'hommes, remplies d'intelligence et de noblesse. C'est la grande école de la Grèce, réfléchie par l'esprit de Raphaël, et conçue selon les idées de la Renaissance.

Tout en admettant la grandeur de l'œuvre, il est inutile de dire que par le sujet et la situation de la fresque, peinte comme les autres sur un mur plat, on ne peut instituer une comparaison entre cette œuvre et celle des coupoles de Parme, où les difficultés sont centuples et le sujet d'un idéal transcendant.

La troisième composition qui orne la salle de la Signature représente les *Beaux-Arts*, ou la Poésie; elle occupe le dessus et les deux côtés d'une grande fenêtre qui s'ouvre du côté du belvédère. On y voit Apollon, comme figure centrale, au milieu des Muses. Le dieu, comme cherchant l'inspiration, a la tête et les yeux levés au ciel, tout en jouant du violon. On voit se grouper autour de lui, à côté des Muses, sur les pentes de la colline qui descend des deux côtés de la fenêtre, les poètes de la Grèce et de l'Italie. Le vieil Homère, Virgile et Dante occupent le sommet. C'est encore une fois le monde « Grec » et son art, aperçus par l'esprit de la Renaissance.

C'est la beauté et la grâce de la ligne élégante qui prédominent ici. Cette grande composition manque de vie et de réalité. C'est le Parnasse *enjolivé*

par un reflet classique qui pose devant nous, sous les traits de ces dieux et de ces déesses de convention. Nous ne croyons ni à ces Muses ni à leur inspiration. C'est de l'art *décoratif* dans sa plus pure expression. Cet art nous laisse froids. Il n'éveille en nous aucun sentiment. Il peut nous plaire et caresser l'œil en passant, mais il ne nous donne aucune émotion.

La quatrième fresque, qui représente la *Jurisprudence*, est peinte au-dessus de la fenêtre vis-à vis. Raphaël y a divisé son sujet en trois compartiments pour l'adapter à la forme du mur. De chaque côté de la fenêtre sont peintes deux scènes historiques : l'une représente Justinien remettant le *Digeste* à Tribonien et personnifie le *Droit civil*, l'autre représente Grégoire IX publiant les *Décrétales* et personnifie le *Droit canon*. C'est au-dessus de ces deux fresques que se trouvent ces trois belles figures de femmes, si connues par les gravures qui symbolisent *la Justice*, *la Force* et *la Méditation*. Ces figures présentent un exemple de la meilleure manière de Raphaël, par la simplicité, la grandeur et la grâce du style, et ne sont égalées que par les sibylles de l'église de la Paix.

L'esprit de Raphaël était ingénieux et sympathique plus que robuste et créateur, intelligent et doux plutôt que fort. Son instinct du *beau* était son meilleur guide. C'est par cette grande *intuition* artistique qu'il a su plaire à tout venant. Pour le reste Michel-Ange a dit bien souvent de lui qu'il

devait « plus à l'étude qu'à la nature ». Il s'appliquait avec assiduité et acharnement à vaincre les difficultés de son art, et est parvenu à élargir son style à la mesure des plus grands. Mais le grand souffle qui sait créer « le ciel et les enfers » n'était pas en lui. Il nous charme et nous ravit par ses œuvres, sans nous entraîner, comme Michel-Ange, jusqu'aux abîmes, sans nous emporter, comme le Corrège, aux dernières cimes de l'idéal.

Un mot encore sur le *Paradis* du Tintoret, qui rivalise avec les grands maîtres par la fécondité de son esprit.

Nous avons touché à ses principaux chefs-d'œuvre dans l'introduction. Ce n'est pas à lui qu'ont manqué la science, l'audace, la force, l'imagination; mais par le manque d'un idéal défini, *subordonné* à une pensée créatrice, il a été inférieur au Corrège. Son tableau du *Paradis* contient cependant des beautés de premier ordre; par la rapidité et l'élan de l'exécution, il restera toujours un miracle de l'art.

La peinture de cette immense toile, longue de 30 pieds et large de 74, fut terminée sur place par le Tintoret, dans *la Chambre du grand Conseil*, à Venise, où on l'admire encore.

On y voit au centre le Christ dans sa gloire; devant lui la Vierge agenouillée prie pour Venise. Les anges, les archanges, des légions de saints, de bienheureux, sont groupés autour de son trône.

Viennent ensuite les Apôtres, les Évangélistes, les Martyrs et les Vierges, qui paraissent dans les nuées autour de lui, comme aussi les personnages de l'ancien et du nouveau Testament. Chacun est reconnu par son symbole caractérisé selon le calendrier de l'Église. Une belle lumière et un air de fête illuminent ce tableau; il brille par le sourire et la beauté des anges, par la variété des types et du coloris. Les groupes d'anges surtout qui environnent le Christ sont charmants de spontanéité et de mouvement. Il y a loin cependant du bonheur *passif* qu'ils expriment à la *joie active* qui rayonne dans l'œuvre du Corrège. Car chez lui c'est le *paradis de l'âme de la pensée* qui se traduit dans ess principaux personnages et par ses chœurs angéliliques : c'est une joie illimitée dans l'avenir sans fin.

Nous croyons avoir démontré dans le cours de cet ouvrage qu'Allegri mérite la première place parmi les peintres. Nous nous demanderons, pour conclure, quelle formule on peut donner de son génie; ce qu'il signifie dans le siècle de la Renaissance, et quelle sorte d'enseignement le présent et l'avenir pourront tirer de son œuvre.

La marque la plus originale d'Allegri, celle qui lui assigne à nos yeux le premier rang dans l'art plastique des temps modernes, c'est la fusion parfaite du *naturalisme* et de l'*idéalisme* dans son génie.

Ce qui frappe en lui tout d'abord, c'est l'absence de toute convention, le détachement de toute école, même de la statuaire antique, dont on ne trouve chez lui aucune imitation particulière.

Point d'observateur plus scrupuleux, de disciple plus fidèle de la nature. Ce n'est guère que dans ses premiers tableaux qu'on pourrait relever quelques fautes de dessin; encore sont-elles assez rares. Tous ses personnages sont vivants. Ses saints, son Christ triomphant, sa glorieuse madone sont en chair et en os, moulés par l'esprit du beau. C'est par cet esprit qu'il pénètre, transfigure tous les corps et les élève à la hauteur de l'idéal. Créer en fait d'art, ne veut pas dire copier la nature dans les exemplaires plus ou moins imparfaits qu'elle nous fournit; mais la surprendre dans l'acte même de la création, et lui ravir son secret pour lutter avec elle. La nature obéit à des lois immuables, mais elle les applique selon les accidents et les hasards du jour. L'artiste en créant se conforme à ces mêmes lois, mais il les applique selon les besoins éternels de l'esprit.

Ainsi fit le Corrège. Sa supériorité réside dans un sentiment également intense de la nature et de l'âme humaine. Par là il accomplit et dépasse l'idéal de la Renaissance. Quel fut cet idéal, sinon un retour à la beauté antique : une sorte de fusion rêvée entre le paganisme et le christianisme ? Mais Léonard s'arrête à la science de la vie, sans parvenir à la beauté parfaite ; Michel-Ange n'atteint que la force judaïque ; Raphaël, ce doux païen, s'ena-

moure de la forme et s'y oublie. Le Corrège, avec sa nature plus complète, plus harmonieuse, plus largement humaine, pénètre à la fois plus avant dans les profondeurs du paganisme et s'élève plus haut dans l'idéal transcendant du christianisme.

Et, en effet, quel sensualisme profond et délicat dans ses peintures mythologiques! Comme les Grecs, il fait de l'*idéal* avec de la *vie*, et il est d'autant plus leur égal qu'il ne les imite pas. L'âme universelle respire dans les nymphes et les déesses du Corrège comme dans les marbres antiques. D'autre part, comme peintre du mythe chrétien, il n'a rien d'hiératique; il puise à la grande source de la tradition évangélique par la pureté même de son inspiration. Là encore il est pleinement libre, il agit en grand philosophe. Allant droit à l'Évangile, il en voit la pure essence, son incomparable idéal de justice et d'amour; et traduisant cette vision avec l'ivresse du beau, il la jette au-dessus des siècles et du temps, dans l'azur lumineux de ses deux coupoles, comme dans le mirage de l'éternité.

Quel est le sens d'un tel exemple pour le présent et pour l'avenir? Telle sera notre dernière question.

L'art contemporain a-t-il quelque chose à apprendre du Corrège? Son idéal n'est-il pas trop élevé pour une génération qui semble s'éloigner de plus en plus de tout idéal et ne se vouer qu'à l'observation de la réalité? Nous sommes de ceux qui croient que si le Corrège n'a guère été compris à sa vraie hauteur, il le sera de plus en plus par

l'avenir; car nous ne saurions voir dans l'orgie réaliste du présent qu'une de ces erreurs qui caractérisent les époques de transition. L'humanité n'existe que par sa tradition idéaliste; elle y reviendra en l'élargissant toujours. C'est alors, sans doute, que le Corrège sera aimé et compris comme un des plus doux et des plus nobles génies protecteurs de l'humanité. On admirera comme un merveilleux privilège la vigueur et la grâce avec lesquelles il a su interpréter le sublime idéal de l'Évangile, et le charme infini du sentiment dont il a pénétré les mythes helléniques. Est-ce à dire qu'à l'avenir les sujets feront défaut au grand art? Nous ne le pensons pas. Deux sources inépuisables s'ouvrent à lui : elles se nomment l'*Histoire* et la *Légende*, qui sont la *Vie* et le *Rêve* de l'humanité. Un jour peut-être, l'art fera pour eux ce qu'Allegri a fait pour la tradition chrétienne.

L'idéal existe sûrement ; mais il n'est qu'au fond de nous-mêmes; sa résurrection ne peut venir que de là. La grande époque de la Renaissance a passé depuis longtemps ; mais le Corrège, ce grand solitaire et ce grand voyant de son siècle, nous prouve que la plus belle de toutes les *Renaissances* est celle que l'homme de bien et l'artiste de génie trouvent dans la foi de son cœur et dans l'intégrité de sa pensée.

FIN

TABLE CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET DES ŒUVRES D'ANTONIO ALLEGRI DE CORRÈGE D'APRÈS TIRABOSCHI, P. AFFO, P. PUNGILEONI, ETC.

1494. Naissance d'Antonio Allegri, fils de Pellegrino Allegri, dit le *Domano,* et de Bernardina Piazzola, aussi appelée Aromani Oramanie , ou Ormani (Tiraboschi, *Memorie degli artifici modenesi*, pag. 29).

1511. 12 janvier. — Il tient sur les fonts baptismaux à Corrège un enfant de la maison des Vivarini, nommé Antoine (Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio detto il Correggio :* Parma. Stamp. Ducale 1871-18, vol. 3, in-8, vol. II. 42).

1514. 4 juillet. — Le dit Quirino Zaccardi lègue une sienne maison au couvent de Saint-François de Corrège, pour servir aux frais d'un *tableau d'autel* destiné à orner cette église.

1514. 30 août. — Antonio Allegri peint un tableau d'autel en panneau, pour l'église de Saint-François d'Assise à Corrège, pour la somme de cent ducats. Ce tableau resta sur place jusqu'à l'année 1638. — Alors l'original disparut, pour faire place à une *copie* (Tiraboschi, *Mém.*, pag. 41-42).

L'original resta longtemps entre les mains des seigneurs de la maison d'Este. Il se trouve maintenant à Dresde (Pungileoni, *Memorie*, a I vol. p. 4, *vol. II, p*. 66-73).

1515. 4 avril. — Il reçoit la somme de cent ducats comme

prix du tableau qu'il venait d'achever pour les frères mineurs de l'ordre tertiaire de Saint-François de Corrège. *Livre du couvent de Saint-François* (Pungileoni, vol. II, 68).

1516. 4 octobre. — Il tient sur les fonts baptismaux Anastasie-Élisabeth fille de Jean Antonio Tovaglioli, de Corrège (Pungileoni, *Mém.* vol. II, p. 107).

1517. 14 juillet. — Il se trouve présent à Corrège, à la lecture du testament de Giovanna de Montecorvino (Acte notarié de Tommaso de Parme, aux archives de Corrège. *Antonioli,* notes en mss.).

1517. Il peint les fiançailles de sainte Catherine. On suppose que ce tableau fut présenté plus tard en don au comte de Bruhl par le duc de Modène, lorsque Auguste III, roi de Saxe, acheta toute la galerie de la maison d'Este (Pungileoni, *Mém.*, vol. II, p. 107).

1518. Janvier. — Il est témoin à un acte notarié qui se trouve rédigé dans la collection de F. A. Bottoni (Pungileoni, vol. II, p. 115).

1518. 17 mars. — Il tient sur les fonts baptismaux à Parme, Rose, fille de Francesco Bottoni, dit *Sagari* (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 116).

1518. Il va à Parme et y peint *la chambre de l'Abbesse Jeanne au Monastère de Saint-Paul* à Parme. On n'a jamais pu savoir le prix qu'ont coûté ces célèbres fresques; l'abbesse Jeanne ayant fait disparaître toute trace des comptes du couvent, dont, sa vie durant, elle avait été suzeraine absolue.

1518. Il peint à fresque une petite coupole en forme de *niche*, au dortoir des PP. Bénédictins à l'intérieur du couvent de Saint-Jean à Parme (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, p. 76).

1519. 1er février. — Francesco, fils d'un certain Niccolo Aromani, son oncle maternel, meurt en lui léguant une maison située au vieux bourg avec son mobilier et plusieurs arpents de terre (Tiraboschi, *Mem.*, p. 27. Pungileoni, *Mem.*, vol. II, pp. 127, 128).

1519. 4 et 15 septembre. — Il se trouve présent à deux actes notariés rédigés par Francesco Bottoni (Pungileoni, *Memorie,* II, p. 146).

1519. 14 octobre. — Il donne l'*acquit* de la somme qui lui était due pour avoir peint un tableau sur panneau sous forme d'un reçu qu'il dépose aux mains de Don Giovanni Guidotti de Roncopo, archiprêtre d'*Albinéa*. Ce tableau avait été peint pour l'église de cet endroit situé près de Reggio. On n'en connaît pas le sujet : on sait seulement qu'il a fait partie de la collection des tableaux de la maison d'Este. On ignore ce qu'il est devenu (Pungileoni, *Mem.*, vol. II, pp. 109-110).

1520. Il épouse la demoiselle Girolama Merlini, fille d'un certain Bartolomeo Merlini *de Braghetis,* écuyer (*armigero*) (Pungileoni, *Memorie,* vol. II, pp. 150, 151).

De 1520 à 1525. — Il peint les fresques de la coupole de Saint-Jean et les pendentifs de la même église à Parme, comme aussi l'hémicycle de la grande chapelle située derrière le chœur de l'église qui représente le *Couronnement de la Vierge.* Il reçoit en payement pour l'ensemble de ces œuvres, y compris la frise, la somme de 472 ducats (Tiraboschi, *Memorie,* vol. II, pp. 169, 74).

1521. 28 avril. — Il reçoit 8 ducats des mains des PP. Bénédictins en anticipation de payement sur le prix de ses travaux à l'église de Saint-Jean à Parme, pour l'achat d'une monture dont il se sert pour faire un voyage à Corrège, et échapper au tumulte inquiétant du siège de Parme (Pungileoni, *Memorie,* vol. I, p. 125).

1521. Vers la fin d'avril il revient de Corrège à Parme pour reprendre l'œuvre de la coupole. (Pungileoni, *Mem.,* vol. I, p. 125).

1521. 15 mai. — Il est inscrit comme agrégé à la confrérie des moines du Mont-Cassin à laquelle il est admis par une lettre gracieuse (Tiraboschi, *Memorie,* p. 51).

1521. 26 juillet. — Il reçoit la valeur de 251 ducats en *biens fonciers pour la dot* assignée à sa femme Girolama Merlini de Corrège (Pungileoni, vol. II, p. 150).

1521. 3 septembre. — Naissance de son fils Pomponio Quirino Allegri de Corrège (Pungileoni, *Mem.*, vol. III, p. 60).

1521. 18 septembre. — En présence du podestat de Corrège, nomme pour son procureur le notaire Balbi (le substituant ainsi à Francesco Afforosi); et charge le premier de soutenir ses droits de succession contre les prétentions de Romanello degli Aromani, qui lui disputait la possession de biens-fonds que Allegri avait hérités de son oncle maternel, Francesco Aromani (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, p. 128; II, 167).

1521. 8 novembre. — Il est témoin à un acte notarié rédigé par Niccolo Mazzucchi à Corrège (*Archives de Corrège. Antonioli Schede* notes en mss.).

1521. 10 décembre. — Par décret du juge de Corrège, Sigismondio Augustoni, Antonio Allegri est remis en possession de ses biens-fonds hérités de son oncle Aromani. Ascanio Merli, un autre juge, déclare le procès *nul*, et condamne Allegri aux frais. (*Ibid.*).

1522. 14 octobre. — Il s'engage à peindre pour Alberto Pratonero un tableau sur panneau ayant pour sujet la *Nativité* de Jésus, destiné à orner la chapelle des Pratoneri à l'église de San Prospero de Reggio, pour le prix de 208 *lire* (ce qui représente 47 et demi ducats en or). Ce contrat est conservé parmi les mss. collectionnés par les marquis Campori de Modène. Ce fameux tableau, connu sous le nom de *la Nuit du Corrège,* ne fut exécuté qu'en l'an 1528. Il a trouvé place dès l'année 1640 dans la galerie de la maison d'Este. Il fut ensuite transféré à la galerie de Dresde où il est resté (Tiraboschi, *Memorie*, pp. 53-5; Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 180; Fabriani, *Lettera sopra un autografo di Antonio Allegri.* Modena, Soliani, 1833, in-8).

1522. 3 novembre. — Il s'engage à peindre la coupole de la

cathédrale de Parme avec frise et pendentifs pour le prix de 1200 ducats en or (dont il ne reçut que 1100). Il est probable qu'ayant fait ses préparatifs préalables il ne se mit à l'œuvre que vers l'année 1526. (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, pp. 182-86.)

1523. 26 janvier. — Il se trouve présent à l'acte de division des biens fonds de propriété de sa femme Girolama Merlini et de l'oncle de cette dernière, Giovanni Merlini (Pungileoni, *Memorie*, p. 186).

1523. 13 mars. — Il reçoit un acompte de la somme de, 20 ducats en or, de la part de PP. Bénédictins du Monastère de Saint-Jean, à Parme (Pungileoni *Memorie*, vol. II, p. 172).

1523. 8 juin. — Il reçoit des mêmes un nouvel acompte de 60 ducats en or (*Id.*, *ibid.*).

1524. 4 janvier. — Il reçoit de nouveau 25 ducats en or des mains des PP. Bénédietins de Saint-Jean (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 173).

1524. 23 janvier. — Il reçoit 27 ducats en or pour l'achèvement de ses fresques à l'église de Saint-Jean à Parme (le tout formant la somme convenue de 272 ducats en or) (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 173).

1524. 6 décembre. — Naissance d'une fille qui est nommée Francesca Letizia. La même fut plus tard mariée à Pompeo Brunori (Tiraboschi, *Memorie*, p. 30).

1525. Février. — Il est présent comme témoin à Corrège à la rédaction de plusieurs actes publics notariés (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 193).

1525. 18 février. — Il prie le podestat de Corrège d'interroger plusieurs témoins, qui devaient servir à la défense du procès engagé par lui contre les Aromani (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 193).

1525. Février. — Il peint un tableau sur toile à Modène pour la confrérie de *Saint-Sébastien*. Le tableau représente la Vierge Marie qui, avec l'enfant Jésus, est assise sur un trône. Plus bas on voit saint Geminiano, S. Rocco et S. Sebastiano. Ce tableau a longtemps figuré dans la galerie de la maison d'Este.

On le voit, de nos jours, au musée de Dresde (Gherardi, *Descrizioni* mss. Pungileoni, vol. II, pp. 193, 194).

1526. 24 septembre. — Naissance d'une autre fille, qu'on nomme Catherine-Lucrèce, laquelle mourut en bas âge (Tiraboschi, *Memorie*, vol. II, p. 201).

1526. 26 septembre. — Il reçoit des fabriciens de la cathédrale de Parme la somme de 70 ducats en or, en accompte pour les fresques qu'il devait peindre dans la cathédrale de Parme. Il peint *la Madonna della Scodella.*

Naissance d'une troisième fille, qu'on nomme Anna Geria. Mort de son ami le docteur Giambattista Lombardi (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, pp. 152 à 160).

1527. Il peint le *Saint Jérôme* pour une noble dame de Parme, Breseide Colla. Cette œuvre a été payée 400 lires ou bien 80 *écus en or*. Le tableau a été peint pour l'église de Saint-Antoine Abbé. Une belle esquisse de ce tableau se trouve à Mantoue. C'est une variante sur le même sujet. Mort d'Antonia Bartolotti, ami d'Allegri.

1527. Mort de Lorenzo Allegri (peintre), oncle paternel d'Antoine Allegri, dit le Corrège. Fin de son procès avec les Oramani (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, pp. 160, 174).

1528. Il peint la *Nativité de Jésus* (connue sous le nom de la *Nuit de Dresde*), à l'exécution de laquelle il s'était engagé dès l'année 1522 par contrat avec Pratonero. Son père Pellegrino Allegri prend en mains les affaires de sa brue, Girolama Merlini, en l'absence d'Antoine Allegri et de sa femme. Il avait reçu cette procuration à propos d'un procès entre Girolama et ses oncles. Pellegrino Allegri s'en tire à la pleine satisfaction des deux époux (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, pp. 174 à 192).

1529. Il continue ses travaux à la cathédrale de Parme. Mort de sa femme. Il peint saint Jioacchino à la gouache (tableau qu'il a signé sous cette date) (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, pp. 19:, 204).

1530. Le 17 novembre. — Il reçoit des PP. Bénédictins le dernier paiement pour *l'Assomption de la Vierge*, la grande fresque du dôme de Parme qu'il acheva peu après.

1530. 30 novembre. — Il va à Corrège, où il fait un achat de terrain pour la somme de 195 écus et 10 sous. Ce terrain lui est cédé par Lucrezia Pusterla de Mantoue, veuve de Giovanni Cattania, de Corrège (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, pp. 231, 238).

1531. Février. — Il revient à Parme pour donner une dernière main à la fresque de *l'Assomption* qu'il ne put cependant terminer (*Libri della fabrica della cathedrale di Parma*).

1531. Il est rappelé à Corrège par des circonstances de famille. C'est là qu'il est chargé de peindre pour la confrérie de Saint-Pierre le Martyr, à Modène, un tableau qui représente *saint Georges* et d'autres saints, destiné à orner l'église de la paroisse de Rio, près de Corrège.

1531. Il peint à fresque plusieurs chambres de la villa des comtes de Corrège (Pungileoni, *Memorie*, vol. I, pp. 204, 216).

1532. 26 octobre et 28 décembre. — Il est témoin à des actes notariés rédigés au château de Corrège par le notaire Bartolommeo Silva (Antonioli, *Notes* en mss.).

1533. 7 et 15 janvier. — Il est témoin de plusieurs actes notariés rédigés par Alfonso Bottoni et par Alfonso Guzzoni, notaires (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, pp. 250-251).

1533. 8 septembre. — Il achète quelques arpents de terrain à Corrège (Acte notarial de Nassuti, *Archives* de Corrège).

1534. 24 janvier. — Il assiste comme témoin à la rédaction d'un contrat fait à l'occasion du mariage de Claire de Corrège avec Hippolyte de Corrège (fils de Véronica Gambara et de Gilbert X de Corrège), qui assignait à la mariée la somme de 20 mille écus en or (Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 251).

1534. 5 mars. — Antonio Allegri meurt à Corrège. Il y est enseveli le 6 mars, dans l'église des Franciscains, où son nom se trouve inscrit, sous cette date, parmi celui des décédés (Tiraboschi, *Memorie*, p. 86; Pungileoni, *Memorie*, vol. II, p. 251).

Ayant comparé dans cet ouvrage le Corrège aux plus illustres de ses rivaux contemporains, nous croyons utile de mettre en regard les dates respectives de leur naissance et de leur mort.

	Né.	Mort.
Antonio Allegri de Corrège........	1494	1535

DISCIPLES DU CORRÈGE

François Rondani de Parme.........		1543
Michelange Anselmi de Parme.		
Mazzuoli ou Mazzola, dit *le Parmigianino*, imitateur plutôt que disciple du Corrège......................	1503	1540

ÉCOLES DE FLORENCE, DE ROME ET DE VENISE

Michel-Ange Buonarroti...........	1474	1563
Léonard de Vinci..................	1452	1519
Raphaël d'Urbino..................	1483	1520
Titien de Cadore..................	1477	1576
Jacopo Robusti dit *le Tintoret*......	1512	1594
Paul Véronèse (Caliari)............	1528	1588

TABLE DES MATIÈRES

ESSAI SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE MARGUERITE ALBANA

	Pages
Avant-propos	I
I. — *Enfance et Adolescence*	VII
II. — *Le Monde et la vie*	XXIX
III. — *L'Œuvre et la Pensée*	LII
IV. — *Le Rêve et l'Accomplissement*	LXVIII

INTRODUCTION SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE ITALIENNE ET LE GÉNIE DE LA RENAISSANCE

I. — Renaissance des lettres et des arts en Sicile sous Frédéric II	10
II. — Dante et l'idéal chrétien	15
III. — État moral de l'Italie au xv[e] siècle. — Laurent de Médicis et Machiavel	19
IV. — Savonarole et la réforme religieuse	27
V. — Le beau monde et la littérature. — L'Arioste et le Tasse	30
VI. — Seconde Renaissance. — Conflit du christianisme et du paganisme dans les arts plastiques	37
VII. — Michel-Ange et le génie biblique	45
VIII. — Léonard de Vinci et la science dans l'art	50
IX. — Raphaël et le sentiment du beau	64
X. — Les Vénitiens : Paul Véronèse. — Le Titien et le Tintoret. — Triomphe des sens et de la vie	71
XI. — Le Corrège. — Triomphe du beau dans l'idéal chrétien	96

LA VIE ET L'ŒUVRE DU CORRÈGE

I. — Éducation du Corrège. — Ses premiers essais; originalité et spontanéité de son génie	121
II. — Les comtes de Corrège. — Véronica Gambara et sa cour. — Contraste entre les beaux esprits de la Renaissance et Antonio Allegri	148

Pages

III. — L'esprit hellénique dans le génie du Corrège. — Il vient à Parme et fait la connaissance de l'abbesse Jeanne de Plaisance. — Privilèges et libertés des abbesses de Saint-Paul. — Allegri est chargé de peindre le parloir de l'abbesse. — Description de la *chasse de Diane*. — Procédés et difficultés de l'art des fresques. — Le parloir devient le salon de l'abbesse. — Succès et célébrité d'Allegri. — Commandes des Bénédictins.................... 181

IV. — Plein jour dans le génie du Corrège. — Fusion de l'esprit hellénique et de la philosophie chrétienne. — Son mariage avec Jéromine Merlini. — Portrait de celle-ci deviné d'après les *Madones* d'Allegri. — Caractère de leur amour, intensité de leur union. — Les Madones du Corrège. — Autres tableaux. — Travaux préparatoires pour la coupole de Saint-Jean et du Dôme. Il achève les fresques du Dôme pendant que la peste sévit à Parme. — Mort de sa femme. — Il revient à Corrège. — Ses dernières œuvres et sa mort............................ 216

V. — Les tableaux à l'huile du Corrège. — Saint-François. — Le Christ aux oliviers. — La Vierge et l'Enfant de la tribune de Florence. — Le mariage mystique de Sainte-Catherine (Naples). — Même sujet (Louvre). — *La bella Zingarina*. — Fresques de *la Madonna della Scala*. — Fresque de l'Annonciation. — Jupiter et Antiope. — L'école d'amour. — Le martyre de Sainte Flavie et de Saint Placide. — La déposition du Christ. — Le martyre de Saint Sébastien. — Saint Sébastien. — La Madone de l'Ecuelle. — Le Saint Jérôme. — L'enlèvement de Ganymède. — Le Saint Georges. — Vénus et Amour. — La Danaé. — Léda et ses compagnes. — Io et Jupiter. — La Madeleine.... 250

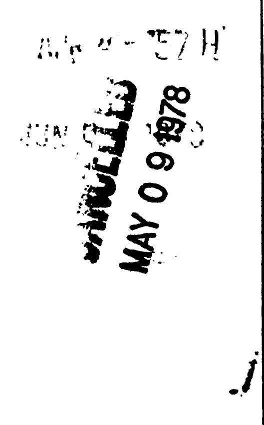
VI. — L'horizon de Parme. — Intérieur de l'église de Saint-Jean. Description de la Coupole; la Vision Apocalyptique. — *Le Christ transfiguré et les Apôtres*. — Intérieur de la Cathédrale. — Description de la Coupole. — L'*Assomption de la Vierge*. — Parallèle entre Michel-Ange, Raphaël, le Tintoret et le Corrège. — Conclusion........................ 298

Table chronologique de la vie et des œuvres d'Antonio Allegri. 349

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Poitiers. — Imp. Blais et Roy, 7, rue Victor-Hugo.

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et C[ie], rue de Seine, 57.


MAY 0 9 1978

